ИСКУССТВО КИНО

8
1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 8
АВГУСТ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Резко увеличить выпуск новых фильмов! . . 3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

И. Кокорева. Первая постановка 7

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Л. Варламов. О некоторых наболевших вопросах документального кино 29

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

З. Подскальский. О комедийных выразительных средствах и комическом преувеличении 38

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Г. Мдивани. Солдат Иван Бровкин 52

ЗА РУБЕЖОМ

В. Пронин. За большое искусство 100
Ж. **Садуль.** От агонии Голливуда к жизненной силе подлинно национального киноискусства 109
Ю. Яшшо. Словацкое киноискусство за последние пять лет 113
Х. Писков. Новые работы болгарских кинематографистов 114

Л. Косматов. Путь художника 115

ХРОНИКА

В павильонах «Мосфильма». ☆ На «Ленфильме». ☆ Встреча друзей. ☆ Новые диссертации во ВГИК 119

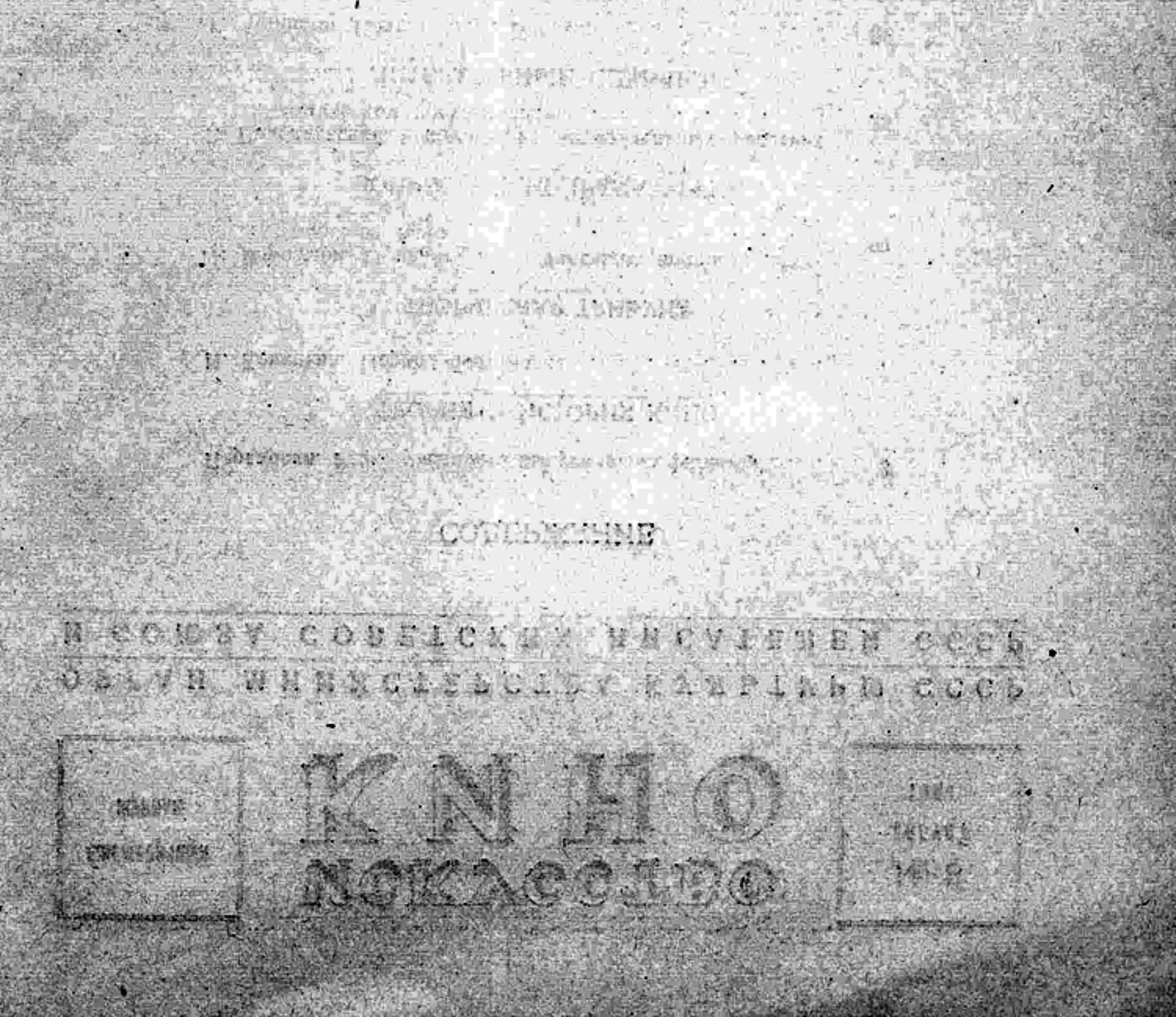
Новые фильмы 125

На обложке кадр из фильма «Поет Украина».

На вкладках — кадры из фильмов «Навеки с русским народом», «Поет Украина», «Об этом забывать нельзя».

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО"
Москва — 1954

МОСКВА СОВЕТСКИЙ ИНСТИТУТ СССР
ОБЩИЙ ИНОСТРАННЫЙ КАБИНЕТ СССР



РЕЗКО УВЕЛИЧИТЬ ВЫПУСК НОВЫХ ФИЛЬМОВ!

Во всех уголках нашей Родины идет вдохновенная борьба за могучий подъем экономики, за дальнейший рост индустриальной мощи Советской державы, за крутой подъем сельского хозяйства, за создание обилия продуктов народного потребления.

Коммунистическая партия и Советское правительство наметили боевую программу дальнейшего роста благосостояния нашего народа, расцвета социалистической культуры. Время могучего подъема народных сил переживает наша страна.

В этих условиях чрезвычайно возрастает роль литературы и искусства, призванных активно вторгаться в гущу жизни, по-боевому служить задачам коммунистического строительства.

Однако мастера кино, самого массового и подлинно народного искусства, не включились еще по-настоящему в решение величественных задач сегодняшнего дня. Слишком затянулся период организационной перестройки кинематографии. Не преодолены недостатки, на которые указывалось на XIX съезде КПСС. Количество и качество выпускаемых фильмов все еще не удовлетворяет повышенных запросов нашего народа.

Наш народ чрезвычайно требователен к искусству. Он настоятельно требует все больше и больше новых фильмов, и фильмов р а з н ы х по содержанию, форме и жанрам, которые волновали бы его серьезными жизненными наблюдениями, правдой отображения жизни, разносторонне показывали труд народа — творца истории, помогали бы ему видеть завтрашний день нашей страны.

Он требует, чтобы новые произведения киноискусства доставляли радость, высокое наслаждение, обогащали новыми знаниями, помогали жить, работать, творить, бороться, разоблачать все то, что мешает нашему движению вперед.

А многие ли наши фильмы доставляют зрителям эту подлинную радость, высокое наслаждение, вне которых искусство вообще перестает быть искусством?

Наш народ воспринимает и любит лишь то искусство, в котором большие и важные идеи воплощены в яркой и прекрасной форме. Он не терпит безидейных, серых, холодных, малохудожественных произведений. Он их просто не смотрит. Поэтому борьба за художественное совершенство наших фильмов настоятельно требует широкого использования всех выразительных возможностей киноискусства, его богатейших специфических средств выражения. Борьба за художественное совершенство искусства требует неустанных исканий и подлинно творческих дерзаний.

Недооценка, забвение специфических выразительных возможностей киноискусства всегда приводили на практике к обеднению содержания фильма, ослаблению силы его воздействия.

За последнее время появилось, к сожалению, немало таких «обедненных» сценариев и фильмов, свидетельствующих о том, что некоторые наши драматурги и режиссеры творчески самоуспокоились, пренебрежи-

тельно относятся к богатейшему опыту советского киноискусства, к его славным традициям.

Лучшие произведения советского киноискусства всегда отличались высокой идейностью, жизненной правдивостью, своеобразием кинематографической формы. Новый подъем киноискусства немыслим без внимательного анализа и обобщения предшествующего опыта, без бережного отношения к лучшим традициям и достижениям, без страстных поисков нового.

К сожалению, наша теория и критика еще очень слабо помогают мастерам кино в обобщении их творческой практики, в осмыслении накопленного опыта, в совершенствовании мастерства и преодолении имеющихся недостатков. Теория и критика не ставят перед мастерами новых задач, мало поддерживают их дерзания.

Резко увеличить выпуск новых фильмов — это значит решить не только ряд организационно-производственных и технических вопросов (хотя и они являются сейчас чрезвычайно важными), но и вопросов художественно-творческих.

Прежде всего это назревшие вопросы жанрового разнообразия нашего киноискусства, разностороннего раскрытия и полнокровного воспроизведения кипучей и многогранной жизни советского общества. Нам нужны самые разнообразные художественные средства и жанры для того, чтобы многогранно запечатлеть жизнь нашего великого народа-созидателя, глубоко и вдохновенно раскрыть все стороны характера советского человека, во всей глубине его мыслей, чувств, деяний.

Наша кинематография за последние годы мало внимания уделяла подлинному герою нашего времени — рядовому советскому человеку. Жизнь и характеры рядовых советских людей — хозяев и творцов новой жизни — часто выглядели на экране схематичными и обедненными.

Еще очень мало создано произведений о наших современниках — людях индустриального труда, передовиках производства, мастерах сельского хозяйства, борющихся за крутой подъем сельского хозяйства, осваивающих целинные земли, о нашей народной интеллигенции, о советской молодежи.

В конце текущего года состоится Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Это будет важным событием не только для художников слова, но и для работников кино, так как один из докладов на съезде будет посвящен кинодраматургии.

Готовясь к съезду, творческие работники кино — сценаристы, режиссеры, операторы, актеры — должны поставить в центре своего внимания важнейшие вопросы, которыми живет сейчас советский народ. Огромное значение приобретают вопросы повышения идейно-художественного уровня создаваемых кинопроизведений.

Требуют глубокого обсуждения и правильного решения многие нерешенные вопросы творчества, художественного мастерства, насущные вопросы теории и практики кинодраматургии. От их правильного решения во многом зависит дальнейший подъем нашего киноискусства.

Наши мастера часто забывают об основной задаче — о необходимости раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от пороков, порождаемых капитализмом.

В то же время наша партия неоднократно разъясняла, что для успешного продвижения вперед нам нужно показывать не только успехи, но и недостатки, отрицательные и болезненные явления в жизни общества, беспощадно бичевать все косное, отсталое, мешающее нашему движению вперед. К сожалению, одна из основных проблем — проблема изображе-

ния положительных и отрицательных образов — часто еще трактуется ошибочно, что приводит к отступлению от основных принципов социалистического реализма. Некоторые драматурги задались целью выискивать и показывать только отрицательное, забывая о ведущей и определяющей роли передового, прогрессивного в жизни советского общества.

Нам нужна острая, бичующая недостатки сатира, сатира, не смакующая эти недостатки, а морально их уничтожающая. Но, пытаясь создать сатирическое произведение, некоторые кинодраматурги отступают от принципов социалистического реализма, рисуют жизнь однобоко, а следовательно, искаженно, теряют перспективу. Только потерей чувства перспективы, влиянием явно чуждой нам идеологии можно объяснить призыв В. Померанцева в статье «Об искренности в литературе» к изображению преимущественно отрицательных сторон жизни. Автор этой «критической» статьи, по существу, предлагает руководствоваться в художественном творчестве не методом социалистического реализма, а неким субъективистским критерием «искренности», открывая путь для распространения злопыхательских вымыслов о действительности.

Наша печать правильно осудила это выступление, по сути своей направленное против основы основ нашей литературы и искусства — против их тесной связи с жизнью, против коммунистической идейности, против ленинского принципа партийности литературы, против важнейших требований социалистического реализма.

Суровое осуждение нашей общественностью ряда ошибочных пьес, в которых отдельные отрицательные явления жизни, случайные фактики жизни выдаются за типические и чуть ли не главные черты нашей действительности, разумеется, не означает призыва к лакировке действительности, к парадности в изображении жизни, к возрождению пресловутой «теории бесконфликтности». Эта теория ничего общего не имеет с марксистско-ленинской эстетикой, с методом социалистического реализма, требующим от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии, со всеми ее реальными противоречиями и конфликтами.

Искусство социалистического реализма — искусство жизненной правды. Метод социалистического реализма позволяет художнику ясно видеть главные, ведущие, непреоборимые созидательные силы нашего общества, советского народа.

«Социалистический реализм — единственный метод нашего искусства, ибо он отражает интересы народа. Всякий другой метод, всякое другое направление есть уступка буржуазной идеологии» («Коммунист», № 9, 1954 г., стр. 24).

Только метод социалистического реализма позволяет художнику наиболее полно раскрыть все богатство своих индивидуальных художественных средств, дает наибольшую свободу проявлениям творческой личности художника, ее оригинальности и самобытности.

Богатейший творческий опыт советского киноискусства наглядно свидетельствует, что социалистический реализм не нивелирует творческие индивидуальности, а, наоборот, способствует их максимальному раскрытию, открывает неограниченные возможности применения самых богатых и разных изобразительных средств всех видов и жанров киноискусства.

«Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Встречный», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме, «Великий гражданин», «Щорс», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Молодая гвардия», «Падение Берлина», фильмы В. Пудовкина и А. Довженко, Г. Александрова и И. Пырьева, С. Герасимова и М. Ромма — какие это разные по своим изобразительным средствам, режиссерской манере, художественному видению и стилю произведения! И вместе с тем все они едины в своем идейном на-

правлении. История советского киноискусства показывает, насколько плодотворным для художника является следование принципам социалистического реализма, какие возможности и перспективы открывают эти принципы для художественного освоения действительности, для расцвета творческих дарований и талантов.

Расширение производства фильмов самых различных жанров повышение их идейно-художественного уровня требуют от художников и нашей критики решительной борьбы со всеми отклонениями и отступлениями от основного метода нашего искусства — социалистического реализма, борьбы с элементами натурализма, субъективистскими измышлениями, с рецидивами антимарксистской трактовки вопросов эстетики.

В современных условиях — в условиях перехода от социализма к коммунизму — неизмеримо возрастает роль и значение передового мировоззрения для наших художников. Чтобы правдиво и ярко отражать жизнь, художник должен хорошо разбираться в ее сложных явлениях, понимать ее законы, открытые классиками марксизма-ленинизма, уметь видеть перспективу нашего будущего.

Передовой советский художник, если он хочет честно служить своему народу, должен твердо стоять на позициях коммунистической партийности —вести решительную, непримиримую борьбу против буржуазной идеологии, против чуждых взглядов и точек зрения. Коммунистическая партийность в искусстве дает художнику ту силу, остроту ви́дения и оценки жизненных явлений, без которых немыслим подлинный расцвет социалистической культуры.

Расширение производства фильмов, подготовка необходимого количества новых сценариев, борьба за их идейно-художественное качество, за их жанровое разнообразие, естественно, требуют и особого внимания к организации сценарного дела, к работе редакторского аппарата, к привлечению в кинодраматургию все новых и новых писательских сил.

Несмотря на некоторые улучшения в деле привлечения в кинодраматургию более широкого круга писателей и обеспечения кинопроизводства литературными сценариями, положение продолжает оставаться напряженным, особенно на киностудиях союзных республик.

Дружными совместными усилиями мастера кино и писатели должны добиваться, чтобы на наших экранах все больше и больше появлялось интересных, ярких и разных фильмов. Наряду с драмой и эпопеей на экранах чаще должны появляться веселая лирическая комедия и острая сатира, увлекательный приключенческий, спортивный и фантастический фильм, различные жанры мультипликации, более яркие произведения документального и научно-популярного кино. Мы мало уделяли внимания экранизации классических произведений русской и мировой литературы.

Необходимо добиться решительного перелома в выдвижении молодежи на самостоятельную творческую работу. Киноискусство, как и каждое искусство, не может развиваться без притока свежих сил. Студии до сих пор еще слишком робко, с оглядкой выдвигают молодых режиссеров, проявляют по отношению к ним излишнюю осторожность. Молодежь — будущее нашего искусства, и нужно заботливо создавать условия для расцвета ее творческих возможностей, для возмужания ее талантов.

В нашей стране делается все для того, чтобы полнее удовлетворить все возрастающие материальные и культурные потребности народа. Народ ждет от работников кино резкого увеличения выпуска новых фильмов. Все художественные средства, все жанры, все творческие устремления мастеров кино должны быть направлены на то, чтобы полноценно удовлетворить разносторонние запросы нашего великого народа.

За развитие всех жанров, за дальнейший рост нашего киноискусства, за резкий перелом в увеличении выпуска новых фильмов!

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

И. КОКОРЕВА

ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА

Вряд ли нужно много говорить о том, как необходим для искусства постоянный приток свежих творческих сил. Воспитание молодых талантов всегда составляло предмет заботы истинных художников и прошлого и тем более нашего, советского времени. Пример самого взыскательного и вдумчивого подхода к молодым начинающим художникам дал, как известно, Горький, который находил время для самого тщательного анализа и редактирования их произведений. Сколько полезных советов и указаний, какую разностороннюю творческую помощь получили многие деятели нашего искусства от Станиславского, Немировича-Данченко и других! Творческий союз мастеров молодого и старшего поколения — явление, характерное для нашего советского искусства, где секрет мастерства и успеха никогда не составляет тайны, где все направлено на то, чтобы наша многонациональная культура непрестанно обогащалась, двигалась вперед.

Почему же все-таки в нашей кинематографии — не в пример литературе, театру и другим областям искусства — за последние годы так редко появлялись новые имена?

Некоторые пытались объяснить это особенностями кинопроизводства, при которых поручать постановку неопытному режиссеру — значит рисковать весьма крупными средствами. Но, конечно, не это главное. Дело в том, что при годовом плане в 15—20 картин для молодого режиссера редко оставалось свободное место.

Решение XIX съезда КПСС о резком увеличении количества выпускаемых фильмов, чрезвычайно плодотворное для развития нашей кинематографии, способствовало также выдвижению целой группы талантливой молодежи.

Глубокий и разносторонний анализ новых фильмов — первых самостоятельных шагов молодых режиссеров — дело не одной статьи, а целого ряда работ, дискуссий, обсуждений на страницах печати, в творческих секциях, художественных советах и т. д. И первое слово здесь должно принадлежать нашим крупнейшим мастерам — режиссерам, драматургам, операторам. Именно их совета, их помощи больше всего и ожидает наша творческая молодежь. Но, к сожалению, это слово еще по-настоящему не прозвучало.

Здесь вообще уместно бросить упрек учителям и воспитателям нашей кинематографической молодежи. Не чувствуют ли они вины перед своими талантливыми учениками, которых они когда-то пробудили к творчеству и потом совершенно забыли, как только те покинули их мастерские?

Наша кинематография сильна многообразием талантов — каждый из больших советских режиссеров отличается творческим своеобразием,

каждый имеет «свое лицо». Но можем ли мы сказать, что Александров, Герасимов, Довженко, Пырьев, Ромм нашли своих продолжателей, дали толчок образованию различных творческих направлений, школ в нашем искусстве? Конечно, нет. Говоря об этом, мы, разумеется, имеем в виду не ученическое подражательство и эпигонство, которое, кстати, во многих наших фильмах нетрудно обнаружить, а настоящее творческое воспитание нового поколения мастеров, когда «учитель» внимательно следит за процессом творчества своего «ученика», уберегает его от ошибок и утверждает в найденном им направлении, самым взыскательным взглядом оценивая его работы и успехи.

Но за такое содружество несет ответственность и сама молодежь. Вступающим в жизнь художникам необходимо более требовательно относиться к себе и не выбирать дорогу случайно. Самая большая опасность для молодого режиссера — это непродуманный выбор темы, опрометчивое решение взять для постановки любой сценарий, лишь бы только поскорее начать снимать. Свидетельство тому — некоторые недавние постановки. Получилось так, что молодых режиссеров увлекли в основном детские картины: А. Граник поставил фильм «Алеша Птицын вырабатывает характер», Н. Фигуровский — «Дети партизана», Б. Бунеев — «Таинственная находка», В. Басов и М. Корчагин — «Школа мужества» и т. д.

Мы не хотим сказать, что эти режиссеры пошли наперекор собственному творческому призванию. Бунеев, например, очевидно, собирается и в дальнейшем работать в области детской тематики («Таинственная находка» — его второй детский фильм). Но вряд ли, однако, то же самое можно сказать о Гранике, который в свое время начал, но, к сожалению, не завершил постановку «взрослой» картины, и теперь его поиски идут далеко не в направлении детской тематики. Вероятно, и Фигуровский оказался в случайном содружестве с режиссером Л. Голубом при постановке фильма «Дети партизана», не очень близкого ему по своему жанру. Думается, что элемент случайности есть также в выборе детской темы режиссерами В. Венгеровым и М. Швейцером (находящийся в производстве фильм «Кортик») и Т. Родионовой, взявшейся за постановку фильма «Лесные поляны».

Главная беда многих наших молодых режиссеров заключается в том, что они очень редко берутся за постановку «своих», выношенных ими тем. Вот здесь-то молодому художнику и оказался бы особенно полезным творческий совет учителя. Большую роль здесь могли бы сыграть и опытные кинодраматурги, которым, кстати, не всегда следует ориентировать свои сценарии только на крупнейших и уже «привычных» им мастеров, но не мешает обратиться и к молодым режиссерам — будить их творческую мысль, вызывать новые творческие искания. Это оказалось бы полезным и для самих кинодраматургов. А кому из наших молодых кинорежиссеров до сего дня оказал настоящую поддержку крупный литератор? К сожалению, чаще всего получается так, что сам еще недостаточно опытный режиссер должен «дорабатывать» несовершенный сценарий.

И тем не менее, несмотря на все многообразные и серьезные естественные трудности и препятствия, наша кинематографическая молодежь начинает делать первые шаги — кто робко, нетвердо, оглядываясь на свои ученические годы, а кто смело, увлеченно, с дерзанием. Но главное — это то, что она выходит на большую дорогу искусства.

В данной статье взяты для анализа только три работы молодых режиссеров: «Школа мужества» В. Басова, М. Корчагина, «Случай в тайге» Ю. Егорова, Г. Победоносцева и «Таинственная находка» Б. Бунеева. Работы эти наиболее показательны как по своим достоинствам, так и по недостаткам.

* * *

В. Басов и М. Корчагин для своей первой постановки избрали сценарий С. Розена и К. Семенова по повести Гайдара «Школа», воскрешающей события времен гражданской войны. Это было до известной степени экзаменом для постановщиков, ибо им предстояло разработать тему и материал, уже неоднократно и с успехом использованные в нашем киноискусстве. До сих пор не сходят с экрана любимые советским зрителем фильмы «Чапаев», «Щорс», «Волочаевские дни», «Александр Пархоменко», «Котовский», «Дума про казака Голоту», «Шел солдат с фронта» «Как закалялась сталь» и другие. Молодые режиссеры, стремясь к собственному, оригинальному решению уже знакомых тем, имели возможность, не повторяясь, использовать лучшие традиции фильмов о гражданской войне, поучиться у старшего поколения мастеров.

Плохо, когда начинающий художник идет по проторенной тропе, отказавшись от собственных исканий. Но когда, определив свое направление, он может опереться на все достигнутое до него, путь его намного легче, интереснее, многостороннее и богаче.

Что же из завоеваний советской кинематографии могли вобрать в свое искусство постановщики фильма «Школа мужества»? Прежде всего — острую политическую направленность и высокий гражданский пафос, героику величественного революционного подвига народа, в смертельной схватке защищающего грядущее «светлое царство социализма» и высокие коммунистические идеалы.

Боевой революционный дух и благородные традиции наших фильмов о гражданской войне приняли как эстафету постановщики картины «Школа мужества», не повторив их, однако, как хорошо заученный урок, а творчески преломив и усвоив. Внесли они кое-что и свое, новое, оригинальное.

Многие из лучших наших фильмов касались конкретных событий и воспевали реальных исторических героев, раскрывали обстановку на определенном участке фронта или давали широкую эпическую картину гражданской войны, а главным действующим лицом становилась одна из легендарных личностей, чаще всего руководители и организаторы боевых действий (Чапаев, Щорс, Котовский, Пархоменко). И только в очень немногих фильмах в центре стоял образ рядового солдата революции.

В «Школе мужества» вся конкретно-историческая обстановка передана отраженно, и только по отдельным деталям можно приближенно судить, где именно происходят события, о каком фронте идет речь, на соединение с какой частью Красной Армии движется партизанский отряд. А главный герой фильма — простой человек, подросток, чье сознание и характер только еще формируются в бурных событиях революции. И тем не менее фильм, подобно повести Гайдара, хорошо передает атмосферу, характер и ритм жизни первых революционных лет, показывает ожесточенную борьбу, которая происходила тогда между классами, показывает, как отражалась эта борьба в сознании юноши.

Создавая обобщенный образ некоторых событий гражданской войны, фильм в то же время не несет в себе ничего абстрактно-символического; его события и герои реальны и исторически точны. Он дает пример той романтической окрашенности произведений, которая не только не исключает реалистического изображения событий, но, наоборот, непременно их предполагает, поскольку сама она обусловлена романтикой действительности.

Уже в первых очень лаконичных эпизодах фильма вырисовывается реальная обстановка, которая предшествовала революции, становится ясна расстановка и борьба различных социальных сил, и дано это в крупных и ярко очерченных художественных образах, в немногих, но резких

штрихах, в романтически приподнятом стиле. Всего несколько коротких сцен рисуют детский мир, в котором живет сын большевика-подпольщика Боря Гориков: сначала это игра в войну, а затем гимназия, где барские сынки травят «дезертирова сына». Но и здесь мы ощущаем дыхание времени, мы понимаем, какие крупные исторические явления стоят за маленькими событиями и героями фильма. И режиссеры помогают нам понять это через резко контрастные столкновения событий и людей, через противопоставление различных характеров. Так, они сводят и сталкивают Борю все время с одним противником — Синюгиным, который не только дан в фильме как особый характер, но и как бы олицетворяет собой врага, те силы, которые долгое время вводили Борю в заблуждение, а затем встали на пути мальчика, начинающего распознавать правду.

В начальных сценах проходят крупным планом и другие тени старого мира, которые потому и выделены и награждены заметными индивидуальными чертами, что, по замыслу режиссеров, должны стать воплощением определенных социальных сил: это и «батюшка» в гимназии, перепуганный насмерть революцией, и провокатор-эсер, оснастивший свою грудь красным бантом, и «модный» поэт, произносящий панегирик Керенскому, и другие. Никого из них мы более не увидим в фильме; это не действующие герои, а скорее маски, но маски реалистические, конкретно-исторические по своему смыслу и необходимые для создания в фильме общего реалистического фона. Правда, их очень немного разбросано по фильму, и это можно поставить в серьезный упрек режиссерам, не использовавшим имеющихся в их распоряжении богатейших возможностей, но многое из сделанного в этом отношении, бесспорно, талантливо. Можно указать, например, на образ кулака, предавшего партизан: в нескольких словах и безмолвных движениях этого человека раскрывается вся его хищная и трусливая натура.

Так же крупно, в романтическом ключе решена постановщиками и тема социального расслоения, столкновения людей различных классовых лагерей. Вся сцена митинга, посвященного всколыхнувшим городок революционным событиям, представляет собой поединок двух лагерей — революции и реакции. Стремление режиссеров так построить сцену, чтобы провести водораздел между подлинными защитниками народа и его явными и тайными врагами, сказывается не только в прямом столкновении большевика Галки, с одной стороны, и кадета и анархистов — с другой, но и в реакции слушателей, выражающих свои симпатии и антипатии.

Но главное, в чем режиссерам удалось выразить бессмертную революционную романтику, — это образ центрального персонажа. Его оригинальность заключается не только в том, что герой — рядовой боец и совсем еще юный человек, почти мальчик, но главным образом в том, что он проходит трудную и суровую школу жизни, что его путь полон противоречий и испытаний, которые авторы фильма не только не стремились замазать или сгладить, но, напротив, обострили и проявили во всей их сложности.

Обычно герои фильмов о гражданской войне вступали в борьбу, обладая если не сложившимся уже мировоззрением, то резко выраженным и определенным отношением к революции и классовой борьбе; здесь же мы видим борьбу солдата революции не только с социальным врагом, но и с самим собой, со своими слабостями и недостатками. Гимназист Гориков поначалу стоит на пороге жизни и смотрит на мир широко раскрытыми глазами, мало что понимая в происходящем. И фильм — это, по существу, история промахов и ошибок Бори Горикова. Но при всем том герой, допустивший много серьезных ошибок и даже ставший невольным виновником трагической гибели своего лучшего друга и учи-

теля Чубука, не перестает все время быть привлекательным. И это потому, что мальчик верит в революцию, стремится к ней, хочет быть ей полезным — он влюблен в ее возвышенные цели и идеалы. Правдивая история его ошибок поучительна; она свидетельствует о том, как не просто, не легко стать настоящим человеком. Только пройдя через ряд испытаний, поняв правду революции, обломав свой характер, герой становится сознательным борцом за великие идеи коммунизма.

Очень жизненный и полный глубокого познавательного значения, такой образ несет в себе и ценное воспитательное начало. Он лежит в русле основных требований искусства социалистического реализма, приближается к горьковскому типу положительного героя.

Разумеется, для такой трактовки все было заложено уже в повести. Горячо любя человека и веря в него, Гайдар мог удивительно глубоко заглянуть в человеческую душу, как никто другой чувствовал и умел передать романтические порывы, подвиги и стремления отдельных людей и романтику жизни в целом.

Басов и Корчагин, получив от сценаристов благодарный драматургический материал, хорошо прочувствовали Гайдара, сумели еще более заострить его замысел и стремились найти средства, адекватные содержанию и духу повести.

Сделанный с позиций художественного мировоззрения, включающего видение «третьей действительности» и диктующего изображение жизни с «высоты великих целей будущего» (Горький), фильм «Школа мужества» воспитывает нашу молодежь в духе высоких коммунистических идей, дает пример для подражания, одновременно предостерегая от ошибок.

В чем же конкретно все это проявилось? При помощи каких средств достигли этого постановщики?

Прежде всего они сумели крупно и выпукло представить жизненный путь героя, показать его в основных вехах и поворотах, сосредоточить внимание на самом существенном и знаменательном. Вот главные этапы жизни Бори Горикова: сначала это бездумное и беспечное существование гимназиста, воспринимающего все окружающее сквозь призму преподанных в гимназии «истин»; затем первый удар судьбы и первое противоречие: разочарование в отце — «дезертире» и тут же вскоре гордость за него, радостного, влюбленного в жизнь, заронившего в душу мальчика первые и смутные мечты о «светлом царстве социализма». А потом трагическая гибель отца и настоящее большое горе, развеянное лишь бурными революционными событиями. Далее — первый выстрел по врагу, страх и растерянность перед лицом опасности; доверчивость и легкомыслие, едва не стоившие жизни мальчику при встрече с кадетом Ваальдом; увлечение анархистскими выходками случайных в революции элементов, приведшее к горьким результатам — гибели верных друзей; наконец, смерть Чубука... Вот основные звенья сюжета фильма. Чувствуется, что в каждом из этих эпизодов режиссеры стремились раскрыть душу героя, показать его отношение к своим поступкам, внутреннюю борьбу, которая происходит в нем. Они ставили артисту очень точные и правильные задачи, фиксировали внутренний ход движения образа.

В первой встрече героя с солдатом Чубуком крупным планом проходит лицо мальчика, уверенного в воинственном духе русских солдат, которые, как его учили в гимназии, ведут «благородную войну». И вскоре совершенно другой облик Бори — озаренное светом и счастьем, преобразившееся, сразу поумневшее лицо при встрече с отцом, а затем снова оно, но совсем уже иное — возмужавшее, с признаками волевого характера, ненависти и жажды борьбы. Далее мы снова видим на короткий период Борю беззаботным, но как бы для того, чтобы через несколько кадров понять, что он сохранил живую душу и готов на хорошие дела и подвиги.

«Школа мужества»

Столь же выпукло запечатлевают режиссеры портрет героя и в дальнейших эпизодах: вот он впервые выстрелил в человека — и мы видим неподдельный ужас и страх на лице Бори; распознает он во встречном человеке врага — и от благодушного, доверчивого мальчика не остается и следа. И особенно выделяют героя режиссеры, как бы поднимая его над всем изображаемым, в сценах, когда обнаруживаются печальные последствия его вины — гибель Чубука. А после расстрела Чубука и далее нам раскрывается большая драма мальчика, сразу превратившегося во взрослого, все осознавшего и будто переродившегося человека. И при всем том — никакой мелодрамы и сентиментальности. Все мужественно и просто, все дано лаконично, короткими и точными мазками.

Исполнитель роли Бори Горикова — выпускник школы МХАТ Л. Харитонов — обладает характерными внешними данными и большим темпераментом. В нем есть та трепетность, тот нерв и та непосредственность и чистота, которые свойственны юному герою Гайдара. Именно благодаря этим качествам Бори, так хорошо переданным артистом, несмотря на все ошибки и промахи героя, ему сочувствуешь, за него страдаешь и веришь, что в нем победят самые высокие и светлые начала.

Особенно удалась Харитонову первая половина картины, где он показан еще совсем ребенком, с несложившимся, ломким характером, хрупкой душой и где видны неожиданные и стремительные переходы из одного состояния в другое. Не так богат красками образ героя во второй части фильма, где артисту предстояло обнаружить в герое новые, не свойственные ему прежде качества. Он хорошо выявляет лишь два качества — храбрость и безудержную решительность, слабо показав такие вновь появившиеся в характере юноши черты, как выдержка и воля. В целом же первая работа молодого артиста очень удачна.

Романтическим, истинно гайдаровским решением отмечены также образы других героев: и руководителя партизанского отряда Галки (В. Емельянов), и наставника и учителя Бори — Чубука (М. Бернес), и веселого Цыганка (В. Горелов), и старика Рябухи (Г. Гумилевский), и девчонки Верки (Р. Макагонова) и других. Несмотря на отсутствие детализации этих образов (каждому отведено лишь несколько штрихов и красок), — это не ходульно-романтические герои, а живые люди из народа, чьи дела и помыслы определены великими целями революции. Можно сожалеть, однако, что, создав конкретные образы отдельных представителей народа, режиссеры не смогли с подобным же успехом показать революционную массу в целом. В фильме очень мало запоминающихся и глубоко содержательных массовых сцен. Например, в сцене, изображающей, как уходит на фронт первый революционный батальон, сформированный в городке, переданы порыв людей, идущих в бой, четкий и стремительный ритм событий, но явно не хватает человека, проявления различных характеров. Поэтому сцена получилась схематичной, условно-романтической, в ней отсутствует атмосфера жизни городка в такой ответственный, переломный для него момент. Абстрактно-символичным выглядит и конец сцены, когда приходит известие о социалистической революции. Кроме общего невыразительного плана толпы, в нем ничего не содержится. Не случайно здесь упомянуто слово «толпа»: в массовых сценах фильма редко возникает образ народа. И это серьезный недостаток фильма.

Недостаток этот присущ и батальным эпизодам, занимающим в фильме значительное место. Режиссеры слишком увлеклись динамикой сюжета и в погоне за ритмом картины забыли о внутреннем содержании, о детализации батальных сцен. Ведь цель таких сцен — тоже раскрыть образ народа, показать становление характера и сознания бойца.

«Школа мужества»

А достигнуть этого при помощи одних общих планов, панорам и стремительного монтажа нельзя. Человека, бойца революции — вот кого больше всего хотелось бы видеть в этих сценах.

Есть в фильме и другие, не менее серьезные просчеты. В нем, например, недостает общего нарастания действия, нагнетения драматизма, крутого подъема в движении и развитии основного образа. Режиссеры решили все эпизоды таким образом, что они получились более или менее одинакового звучания и значимости; режиссеры не везде сумели отделить важное от менее важного, наиболее ярко выделить в композиции те сцены, которые имеют решающее значение для раскрытия содержания. Поэтому картина получилась излишне ровной; в ней нет эпизодов, о которых можно было бы сказать, что они поднимаются над другими.

Например, самый драматичный, поворотный в движении образа и развитии сюжета эпизод — это история гибели Чубука. Но ведь те средства, при помощи которых он сделан, не богаче и не разнообразнее, чем в остальных эпизодах, — здесь не хватает особо тщательной и глубокой разработки деталей. Интересно построена мизансцена при допросе Чубука. Нам очевидно, что все усилия врага сломить Чубука разбиваются о стоящего, как скала, и прекрасного в своем спокойствии и уверенности солдата революции. К тому же здесь великолепно играют артисты М. Бернес (Чубук) и Н. Гарин (полковник Жихарев). Хороша и неожиданная встреча Бори с белым патрулем и многое другое. Однако мало выделено и не прослежено состояние мальчика в самый ответственный и тяжелый для него момент. Мы только смутно догадываемся о мыслях и чувствах Бори, когда он оказался запертым у врага (напрасно режиссеры отказались здесь от того хорошо разработанного материала, который имелся в литературном сценарии). Мы не понимаем далее, куда и с какой целью побежал Боря, когда увели Чубука, хотя в повести ясно, что мальчик хотел спасти своего друга. Наконец,

«Школа мужества»

«Школа мужества»

очень слабо, режиссерски невыразительно разработана сцена расстрела Чубука. Ведь кроме «символических» планов самого Чубука да яркой листвы на фоне голубого неба, ничего не выделено, не показано, не обобщено. Именно по всем этим причинам эпизод гибели Чубука не потрясает так, как он мог бы потрясти.

Обращает на себя внимание и то, что постановщики фильма совсем еще не владеют искусством детали. Очень хорошо, что они не прибегли к бытописательству — оно чуждо характеру всего произведения; нет в фильме и натуралистических подробностей, хотя при изображении боевых действий ими легко было увлечься. Но плохо, что режиссеры совсем не используют художественно выразительную деталь. Можно, пожалуй, вспомнить всего лишь одну — это гармонь, падающую с жалобным звуком на землю в момент, когда обманутые Федькой Сырцовым бойцы неожиданно увидели свежую могилу товарищей, погибших по их невольной вине. Насколько выиграла эта сцена только от одного умело найденного штриха!

Приведем другой пример: постановщики забыли о револьвере, подаренном Боре отцом. А какой великолепной деталью он мог стать в руках режиссеров!

Очень обидно, что прием детали оказался забытым, обидно еще и потому, что оператору Т. Лебешеву очень удаются крупные планы.

Но оператору можно бросить другой упрек — он плохо чувствует пейзаж, совсем не драматизует натуру. Можно ли вспомнить в фильме хотя бы один кадр, где природа «жила» бы, помогала понять нам происходящее или привносила в фильм поэтическое начало? А ведь, по существу, все действие разворачивается на натуре: партизанский отряд пробирается лесами... Сколько здесь таилось богатств для оператора и режиссеров! И ни одно из них не тронуто. Даже в лирическом куске фильма, в сцене привала с раздумчивой песней Чубука, природы как активного, действенного элемента драматического повествования не существует.

И еще одна претензия к постановщикам. Хотелось бы видеть более тщательную и продуманную работу с актером. Там, где надо было подсказать артисту сложный рисунок роли, режиссеры оказались еще недостаточно сильны. Ведь и Харитонов, как мы уже говорили, не очень разнообразит роль Бори, не везде раскрывает динамику образа, и это отнюдь не его вина.

Не сумели режиссеры подсказать артисту В. Захарченко оригинального решения образа Федьки Сырцова. Артист не находит для своего героя ни одной новой краски; он прибегает к штампу. Федька — это анархист, который уже хорошо нам знаком по другим произведениям: темное, без глаз лицо, нагло-самоуверенный вид, развязность, франтоватый костюм да плюс неизменный атрибут — нагайка.

А то, что произошло в фильме с Галкой, это уже просто серьезный промах. Сценаристы, видимо, намеренно усилили роль Галки и, по существу, передали этому образу смысловую нагрузку, которую в повести Гайдара нес образ Шебалова. Такая перестановка героев обязывала к самой глубокой разработке образа вожака партизанского отряда, иначе не было необходимости в отступлении от повести. Но постановщики не помогли разностороннему и многоплановому артисту В. Емельянову создать сколько-нибудь интересный образ.

Говоря об успехе Басова и Корчагина, мы совсем не хотели сказать, что в фильме все хорошо и равноценно. Есть в нем промахи и просчеты, от которых следует предостеречь молодых режиссеров.

Но главный вывод, который напрашивается при анализе фильма «Школа мужества», это то, что в нем уже чувствуется рука художника, знающего, чего он хочет и умеющего подчинять своему замыслу средства кинематографической выразительности. В этой постановке режиссеры совершенно явно обнаружили склонность к определенной творческой манере, к тому своеобразию, которое рождает истинного художника.

* * *

Если в режиссере Басове угадывается художник-романтик, хотя еще и не вполне владеющий мастерством изображения явлений крупным планом, однако по всем признакам тяготеющий именно к такой манере, то постановщикам фильма «Случай в тайге» — Егорову и Победоносцеву (сценарий Л. Иванусьевой), видимо, ближе та правда в искусстве, которая представляет жизнь широко, в различных поворотах, деталях и нюансах.

Что привлекает в фильме «Случай в тайге», несмотря на многие его слабости? Это стремление режиссеров так преподнести материал, чтобы заставить зрителя поверить в происходящее.

Отдельным героям фильма свойственна та непринужденность в общении друг с другом, та естественность и простота, которые присущи живым людям.

Вот только что причаливший к берегу приезжий охотовед выспрашивает у местных ребятишек дорогу на промхоз, очень естественно разминаясь после долгого пути, оглядываясь по сторонам и невзначай бросая вопросы; вот легко и уверенно, будто по родному селу, шагает по тайге коренная сибирячка Елена Седых; вот встретились в тайге два незнакомых между собой человека, не проявляя друг к другу особого интереса: появилась Елена (Р. Шорохова) перед Андреем (Б. Битюков) и исчезла в зарослях, мимоходом бросив случайному встречному слова о таежных опасностях; будто только к слову пришлось, делится Андрей со своей случайной спутницей планами о разведении зверя. В этих эпизодах постановщики и вместе с ними актеры не отступили от психологической правды.

Правдиво и просто, без расчета на дешевый эффект поданы в экспозиции фильма неожиданности, подстерегающие человека в тайге. Режиссеры избежали весьма соблазнительного приема обыгрывания исключительной ситуации и сумели подчинить события логике развития характеров. Так, совершенно спокойно отнеслась к приключению Елена (перевернулся плот), видимо, не раз попадавшая в беду и чувствующая свою ответственность за Андрея — новичка в тайге. Испугался от неожиданности, но сохраняет бодрость в присутствии девушки Андрей, сумевший даже посмеяться над своей неловкостью. И только по тому, как всполошился и поспешил на помощь героям Федор Волков, этот бывалый таежник, зритель понимает, как велика была опасность для Елены и Андрея.

В некоторых других удавшихся эпизодах фильма также чувствуется настойчивое стремление художников уловить своеобразные и главные черты характеров людей, запечатлеть неповторимые детали жизни и быта сибирских таежников. Такова, например, вечорка в далеком забайкальском селе, когда мы видим уединившихся на бревнышках и секретничающих в сумерках девушек. Точно стайка вспугнутых птиц с шумом и гомоном снялась с насиженного места, — это подруги, смутясь и поддразнивая Елену, спасаются бегством от непрошенного гостя, нарушившего обычай девичника. Непонятно только, почему режиссеры как-то скомкали эту сцену, почему, едва введя зрителя в обстановку «праздника», они почти тотчас же задернули завесу? А ведь именно здесь могла быть показана интереснейшая картина быта сибирской «глуши» во всем ее своеобразии и новом качестве.

Сцена пристрелки ружей — еще одна из тех, которые отмечены точностью психологических и бытовых деталей. Здесь все служит раскрытию таких подлинно жизненных качеств охотников, как завоеванная долгим опытом спокойная уверенность, как ловкость и рожденное ею чувство превосходства перед чужаком, как смекалка и добродушный, несколько насмешливый юмор. Без нарочитости, очень просто и буднично — и именно так, как это есть в действительности, — подана, например, такая характерная деталь, как стрельба без промаха женщины-сибирячки. Жена охотника не заставляет себя просить продемонстрировать свое искусство. Никак не реагирует она на удивление и восторг Андрея — для нее это вещь, вошедшая в быт, обычная. По первому слову мужа взяла ружье, выстрелила, пробила на лету фуражку Андрея, извинилась очень просто, даже несколько сконфуженно.

Правдивы и естественны в своих неожиданных порывах Елена и Андрей в сцене несостоявшегося объяснения в любви и подружка Елены Катя (М. Крепкогорская) с ее несколько нарочитой грубоватостью в обращении с охотниками, с озорным нравом, добротой и склонностью к секретничанию, к сердечным тайнам.

Достоверен в своей психологии, поведении, отношении к людям и событиям старик Никита (А. Кубацкий).

Артист и вместе с ним режиссеры удачно показали внутренний мир этого человека, начавшего с простого скопидомства и кончающего преступлением, проследили движение его мысли и характера. Стяжательство — вот жизненный стержень образа Никиты, и это как раз то, что подчеркивает окружающая его в каждой сцене обстановка, воссоздаваемая режиссерами. Кадр за кадром проливает свет на то, что происходит в душе Никиты, обнажает его существо. Добротный, но почти пустующий дом, сундуки, набитые сгноенным добром, забитая, молчаливая, будто раз навсегда испуганная жена, тощая, заморенная голодом собака. И всюду и везде Никита один, скрытный и молчаливый, он любит разговаривать только с самим собой. Так возникает тема изолированности Никиты в нашем обществе, неизбежного падения Никиты.

Мы сознательно подробно остановились на стремлении режиссеров увидеть и запечатлеть на экране картинки живой действительности, выявить характеры людей, ибо это, несомненно, драгоценное и, надо признаться, не так уж часто встречающееся качество, а тем более у режиссеров молодых.

И все же, отдавая должное исканиям молодых постановщиков, картину «Случай в тайге» нельзя в целом признать законченным и цельным, истинно художественным произведением.

В чем же дело? Почему фильм, в котором могло бы быть все для того, чтобы увлекать, будить мысль и волновать зрителя, — острые драматические столкновения, интересные и своеобразные люди, опасные приключения, лирические мотивы, наконец, очень поэтическая фактура, — почему он производит впечатление дробного, скучного, а зачастую и малопонятного?

Конечно, просчет заложен и в самой сценарной основе: во-первых, преобладание производственных проблем, поданных в их чистом виде, то есть тот техницизм, который убивает художественность, и, во-вторых, общая рыхлость в композиционном построении. В фильме нет ни одного «ударного» эпизода, нет главного, центрального события, которое организовывало бы и подчиняло весь материал, и в этом безусловно повинен в первую очередь автор сценария.

Однако в нашу задачу не входит подробный анализ недостатков сценария, к тому же при известном усилии со стороны постановщиков эти недостатки можно было преодолеть. Главная же причина неудач фильма, на наш взгляд, заключается в том, что режиссеры далеко не все смогли «вытянуть» из сценария и не сумели найти для него нужное стилистическое решение.

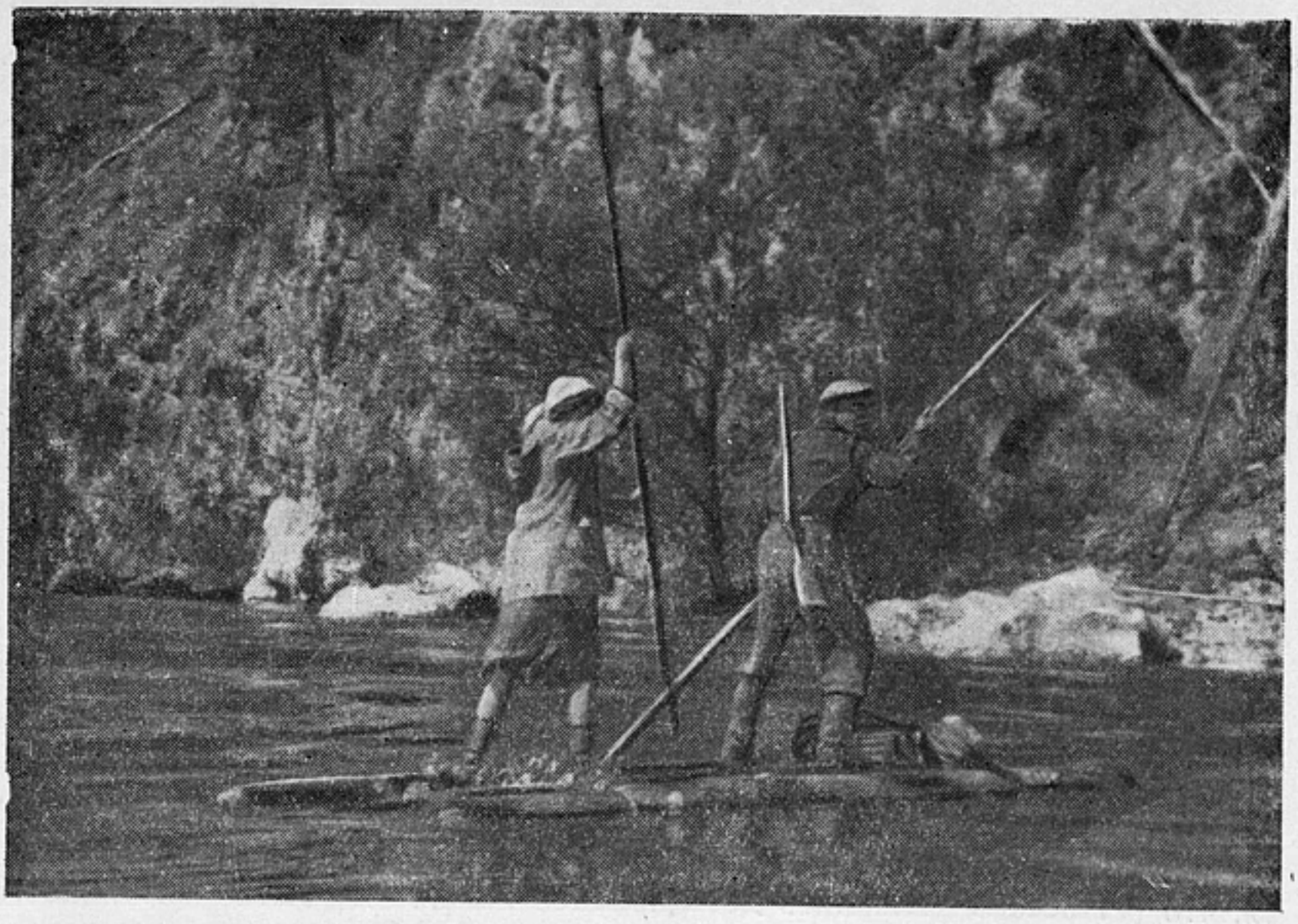
Драматургический материал, содержание фильма предопределяли общий романтический характер произведения, его особый поэтический колорит.

Сколько благородной и возвышенной романтики скрыто в труде таежного охотника и во всей атмосфере жизни людей далекой тайги! Как много высокогуманного и подлинно поэтического в том, что смелая человеческая мысль превращает труд в творчество, в том, что советский человек ходит хозяином по земле!

Жизнь и труд главных героев, охотоведов Елены и Андрея, освещены яркой романтической мечтой—покорить природу. Это—основа их взаимоотношений, цель жизни. Еще молодым и неопытным, им предстоит нелегкая борьба со старыми взглядами охотников, живучими пережитками и инерцией прошлого. Не так-то просто молодым людям стать руководителями людей, прошедших громадный жизненный путь, суровых, требовательных, зорких. К тому же героям нужно разобраться и в самих себе — вспыхивает любовь. И не могут убедить нас постановщики, как бы они к этому ни стремились, что любовь эта обычная, свойственная всякому «простому», как принято в этих случаях говорить человеку. Неправда это.

Мы знаем, как умеют любить и чувствовать люди сильные, мужественные, не растратившие жизненных сил, близкие могучей природе, знаем хотя бы по произведениям Горького и Толстого, Короленко и Куприна, Шолохова и Фадеева.

Можно указать еще на богатейшие залежи романтического начала в обрисовке характера и склада жизни таежного «волка» — влюбленного в свой труд старика Федора, с его органическим чувством тайги, которую он читает, как раскрытую книгу. Наконец вся разнообразная, то суровая и наводящая страх, то ласковая и покоряющая, но всегда чарующая и манящая тайга с ее миром живых существ — разве все это не



«Случай в тайге»

клад для художника, не романтика сама по себе? И разве не об этой красоте и возвышенной силе могучей природы поведали нам многие и лучшие наши классические произведения и еще совсем недавно роман Л. Леонова «Русский лес»?

Пусть не обвинят нас постановщики в желании навязать им какую-то такую романтическую трактовку, которая почему-либо отвлекла их от видения жизни в ее широком реалистическом плане. Мы уже отметили как положительный факт стремление режиссеров запечатлеть моменты живой действительности и нежелание пользоваться приемами, которые ведут к абстракции, отвлеченности, схематизму. Но речь идет о том, что главное и многое из имевшегося в сценарии режиссерами не использовано, а в ряде случаев, как нам кажется, и сознательно приглушено.

Кроме того, романтический ключ произведения, как известно, вовсе не исключает, не отменяет общей реалистической его основы и дает возможность включать очень жизненные реалистические характеристики и детали.

Проследим вкратце ход развития действия.

Фильм открывается картинами сурового Забайкалья, в котором легко затеряться неосвоившемуся человеку; здесь действительно очень много впечатляющих живописных кадров. Однако все-таки главная задача в экспозиции не решена. Пусть режиссеры сознательно отказались от противопоставления, которое имелось в сценарии, — оживленная портовая пристань и тут же, в нескольких шагах, таежные массивы (зрителю, впрочем, было бы интересно и полезно узнать, что Забайкалье — это уже не прежний «гиблый» край). Но появление здесь нового человека, занимающее в экспозиции порядочное место, обязывало к показу природы его глазами, к постепенному погружению героя и вместе с ним зрителя в атмосферу жизни тайги.

«Человек в тайге, ведь это что иголка в стогу»... — этот словесный образ в пластическом изображении совершенно не выражен. Не успел Андрей вступить в лес, как немедленно перед ним возникают медведи и первые неожиданные опасности, причем все это происходит так вдруг, что сразу же теряешь веру в правдоподобие увиденного. Где та тайга с ее неповторимым растительным и животным миром, разнообразием красок и оттенков, о которой так поэтично было рассказано в сценарии? Может быть, режиссеры были поставлены в трудные производственные условия и не смогли снять необходимый материал? Но ведь зрителя-то это не интересует.

Начальные эпизоды фильма разработаны с точки зрения развития сюжетного хода довольно точно; в них верно экспонированы образы героев, обозначены узелки основного конфликта. Однако эти эпизоды лишены «сверхзадачи», которая могла бы озарить сюжет новым светом, более глубокой и значительной идеей, и придать всем происходящим событиям внутреннюю связь, более драматическое движение.

Показав свое умение в разработке отдельных ситуаций, постановщики обнаружили несостоятельность в конструировании цельного здания произведения, и об этом свидетельствуют не только начальные сцены фильма. Очень важная по замыслу часть картины, рисующая жизнь промхоза и первое столкновение молодых научных работников со старыми охотниками, также лишена цельности; отдельные, иногда очень интересные жанровые сцены не объединены сквозным действием. Чувствуется, что режиссеры увлеклись детализацией жизни и быта охотников, забыв о внутреннем содержании этих эпизодов, об их месте в композиции фильма в целом.

Именно здесь предстояло впервые по-настоящему столкнуть новые, передовые взгляды со старыми, пережившими себя, вывести наружу мысли и чувства людей, обнажить их страсти, которые только и могут дать драматический накал произведению. На самом же деле действие дробится, образы мельчают, острота конфликта притупляется, и все это благодаря увлечению режиссеров частностями, которые сами по себе, может быть, и правдивы. Помешала здесь постановщикам и их любовь к камерному, интимному тону, склонность все видеть и показывать обыденным, прозаическим, будничным, какая-то боязнь значительного и приподнятого. В их повествовании все звучит равноценно, все нивелируется — и крупные события, и мелкие факты. Большая реалистическая правда подменена малоценным и скучным правдоподобием.

Вот первое утро Андрея в промхозе. Елена обвиняет охотников в незаконном отстреле ценного зверя, старики обижены ее поучениями и уходят из промхоза. Все это наблюдает Андрей, во время ссоры подливший масло в огонь. Сцена такова, что позволяла изобразительно очень ярко выявить характеры людей, обнажить их интересы и взаимоотношения. Однако назревавший конфликт так и не прозвучал здесь в полную силу. Сцена построена таким образом, что подчеркивает лишь обыденность обстановки, будничную атмосферу — задача, может быть, и правильная с точки зрения житейской, однако вступающая в противоречие с художественной логикой. Разговор Елены и охотников проходит без нарастающего напряжения. Не создано ни одного сколько-нибудь запоминающегося и колоритного портрета охотника, нет попытки найти нужные и наиболее выразительные планы. Совершенно пропала, затерялась в долгих и бесстрастных разговорах фигура председателя промхоза Боргуева. Суть производственного конфликта стала ясна, а художественного выражения этот конфликт так и не получил. Сцена, очень важная для общего развития действия, оказалась бледной, скучной, такой же проходной, как и многие другие.

«Случай в тайге»

Хороша жанровая сценка пристрелки ружей, но и она осталась только жанровой, не найдя своего места в развитии сюжета, в общей архитектонике фильма. Ведь затронутая в ней тема взаимоотношений Андрея с охотниками, так и не получившая развития в дальнейшем, выглядит изолированной как по содержанию, так и по изобразительному решению. А ведь сцена эта могла бы стать звеном в развитии отношений Андрея не только с охотниками, но и с Еленой и ее подругами, звеном напряженного и увлекательного драматического действия. Возможно, что для этого достаточно было сделать девушек свидетельницами соревнования и заставить их как-то реагировать на происходящее.

Последующая сцена объяснения Андреем назначения кормушек-ловушек уже вовсе плоха, так как ничего внятно художественного она не содержит и, кроме некоторых весьма примитивных познаний, ничего зрителю не дает.

И уже совсем трудно разобраться, что же происходит с охотниками, покинувшими промхоз. Постановщики будто вовсе позабыли об их внутреннем мире. Сцена объяснения одного из главных героев — Федора Волкова — с дочкой «работает» скорее на характер Кати и снова на ту «будничность», которая кажется режиссерам главной в жизни и труде охотника. Не раскрыв в должной степени состояния старого охотника, оказавшегося не у дел, не показав движения его мыслей и чувств (ибо в разговоре с Катей и в столкновении уходящего на рыбалку Федора с охотниками демонстрируется, и снова будто мимоходом, лишь одно состояние замкнувшегося старика — мрачное упрямство), режиссеры сразу переходят к сцене бури на озере — сцене, которая настолько неясно разработана, что по отдельным, тонущим в реве стихии выкрикам охотников трудно понять ее смысл: Волков не хочет уничтожить плоды долгого и упорного труда своих противников. Это решение Федора, означающее

психологический перелом, совершенно не мотивировано, не акцентировано. И повинны в этом режиссеры гораздо в большей степени, чем сценарист, тоже не давший для этого достаточного драматургического материала.

Ну а далее Федор Волков и вовсе исчез из фильма вплоть до никак не подготовленного выступления на помощь промхозу. А ведь Волков — это, по существу, один из главных героев фильма, один из полюсов центрального конфликта.

Но обратимся к тому, что, на наш взгляд, является в фильме особенно важным, что должно было бы составить душу произведения о тайге и ее славных охотниках. Мы говорим об изображении охотничьего промысла, о показе во всей сложности и красоте благородного и мужественного труда охотника.

Вспомним, как был описан в сценарии один из моментов этого труда:

«Ранним утром, когда еще серые прямые столбы дыма поднимались из труб, Федор ушел из Согры. Сзади него по лыжне неторопливо бежала лайка Анюйка. Федор поднялся на первый увал, оглянулся. Седые столбы дыма наклонились вправо, порозовели.

Взошло солнце.

Даль распахнулась, открывая перед Федором необъятный зеленобелый простор тайги. Извилинами обозначились в лесных массивах русла рек, снежным белым пятном уходил за горизонт Байкал.

Федор глубоко, всей грудью вдохнул морозный воздух.

— Вот она какая, тайга! — Постоял, посмотрел и, легко и уверенно ступая, пошел дальше.

В сумерках Федор оттоптал под огромной лиственницей снег, повалил сухостоину, разжег костер.

Чуть только утро тронуло розовым высокие шапки гольцов, Федор вышел на охоту.

...Вскоре Федор добежал до того места, где снег был истоптан, изрыт, окрашен в розовое.

...Сытый соболь идет неторопливо, ступая тяжело, опираясь на задние ноги.

— Ишь, отяжелел, как после обеда, — говорит сам себе Федор, — на пятках пошел... Горячей крови попил, а тушку бросил... Поди с дохлятины и гибнут собольки в кормушках.

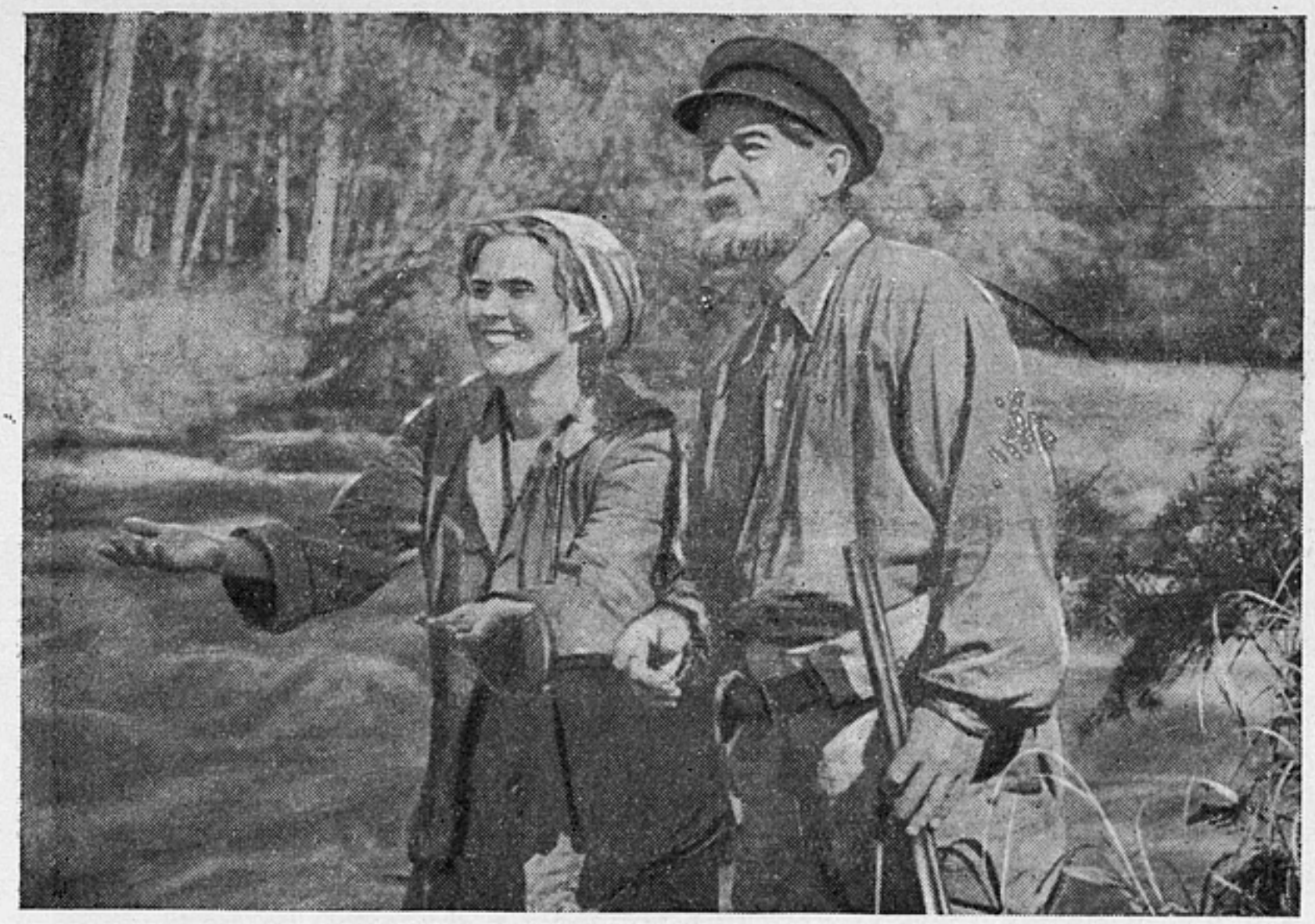
Федор бежит по следу соболя, стараясь достичь его до наступления темноты...»

Есть ли в фильме кадры, которые хотя бы отдаленно приближались к подобной картине?

Два-три невыразительных кадра таежных зарослей, показанные с чисто «производственной» стороны, способ расстановки Федором «обмета», поимка им соболя — вот, пожалуй, и все. И во всем этом нет и намека на то, чтобы выразить состояние охотника — его настороженность, зоркость, его умение все видеть и слышать, читать следы зверя, нет стремления раскрыть особенности трудного охотничьего промысла, показав вместе с тем и его поэтическую сторону.

А разве так ведут себя охотники в тайге, как это изображено в фильме? Вспомним, как неуклюже, неуверенно, робко движутся Никита и преследующий его Федор, как нелепы и посторонни в суровой снежной тайге их фигуры.

Небезинтересна и такая, казалось бы, маленькая деталь, которая однако, также дает нам право утверждать, что постановщики снимали картину без глубокого проникновения в тайны такой чудесной профессии, как охотник, без особой любви к ней и истинного вдохновения. В филь-



«Случай в тайге»

ме о таежниках нет собаки. Если она и появляется в кадре, то только как охотничий аксессуар. Но это не действующий персонаж. А можно ли представить себе охотника без собаки — этого первого друга и помощника таежного жителя?

И чего уже совсем нельзя обнаружить в фильме, так это души человека — сложных психологических движений и переживаний Федора Волкова, процесса изменения его характера и взглядов на жизнь, появления новых мыслей и чувств, романтического подвига и устремлений охотника.

О невнимании постановщиков фильма, а в известной мере и сценариста, к диалектике живой души человека говорит пример не одного Федора Волкова, но и многих других героев. В иных образах, например, Боргуева, обозначена лишь одна должность. Ну а Джагда? Что известно о ней, художественный ли это образ? Здесь постановщики изменили даже своей склонности к жанровым картинам. Но не выписав ни частного, ни главного в образах Боргуева и Джагды, режиссеры тем самым невольно исказили образ якутского охотника, труд которого в пушном промысле занимает, как известно, немаловажное место.

Таким образом, постановщики совсем не почувствовали и не сумели правдиво и романтично, как этого требует сама действительность, передать главное в жизни таежников. И это отразилось не только на художественном качестве фильма, но и на его идейном звучании и значимости. Ведь не показать правдиво, во всей полноте, суровости и своеобразии труд охотника — это значит недостаточно убедительно раскрыть основной замысел произведения, затушевать его главную идею.

Далее. Почему важно было изобразить опыты ученых-охотоведов по разведению соболя? Только ли потому, чтобы доказать необходимость для государства разведения ценного пушного зверя? Конечно, нет. Здесь преследовалась мысль и о том, чтобы показать, как наука приходит на

помощь человеку, облегчает его тяжелый труд, изменяет сознание и отношение к жизни, к работе. Но деятельность пытливых и дерзновенных советских ученых, главная цель которых служить человеку, отображена в фильме также без романтики, а поэтому недостаточно глубоко, правильно и интересно. Причем в этой сюжетной линии уже вовсе нет ничего поэтического, а зачастую и просто художественного. Достаточно, например, вспомнить, как представлен поход на Собольи Гольцы. Сколько здесь таилось возможностей для развития темы столкновения человека со стихией, покорения им природы! И что же? Перед зрителем — опять лишенные даже внешнего драматизма и романтической окраски короткие, отрывочные, проходные сцены, представляющие лишь маршрут похода, да в самом зачаточном виде назревающий в коллективе конфликт между людьми малодушными и мужественными. Постановщики представили нам целый набор трудностей и опасностей — и бездорожье, и болотные топи, и непроходимые чащобы, куда еще не ступала нога человека, — но именно оттого, что все это дано вне образов людей, вне живых характеров героев, все эти «ужасы» не действуют, работают вхолостую.

Необходимо отдать должное операторам Мартову и Шатрову, умеющим создавать выразительные пейзажные кадры (особенно хороши проходы экспедиции в глубоком тумане, снятые в зеленовато-серых тонах с расплывающимися контурами), но беда в том, что операторы, очевидно, не получив от режиссеров точного прицела, снимали, не очень задумываясь над тем, как сложатся отдельные кадры в целом. Поэтому определенной и разнообразной картины природы в фильме не получилось. Тайга существует как бы отдельно от человека, она не включена в круг действий героев, натура представлена в документальном виде, без слияния с общим содержанием произведения и с развитием его сюжета.

Рассказ об упорных и тяжелых опытах изыскательной экспедиции никаких драматических ходов не содержит. Нельзя же всерьез воспринимать сцену ссоры Елены с охотниками после гибели соболей. Ссора эта никак не мотивирована, сцена решена не художественно. Кто такие люди, вдруг вставшие в оппозицию к Елене? Почему прекрасный охотник Долгушин оказался самым ярым противником Елены? Чем так сразу вразумила охотников Елена?

Столь же не подготовлены и не оправданы такие эпизоды, как отъезд и приезд в заимку Андрея и его прощание с охотниками, где снова, кроме скучнейшего производственного разговора, ровно ничего не происходит.

Совершенно исчезла из фильма любовь Елены и Андрея, хотя этой лирической теме посвящено изрядное количество эпизодов. В кадрах похода экспедиции режиссеры ни разу не столкнули героев, не дали зрителю возможности проследить и понять, как складываются их отношения, а в эпизодах на Собольих Гольцах влюбленным уже совсем некогда заниматься друг другом, ибо все их внимание приковано к соболям. Крайне нелепо, когда после первого и, конечно, «случайного» поцелуя Елена и Андрей немедленно бросаются к ловушкам и затем целую ночь, будто ничего не произошло, молча сторожат зверька. Так в фильме убивается поэзия самых высоких человеческих чувств и отношений.

Таким образом, одна из важнейших частей фильма не содержит в себе ровно никакого ценного художественного замысла, никакой ясной идеи. Ничего нового о героях не стало известно, ничего не произошло и не изменилось. И только кадры различных времен года свидетельствуют о безмятежном течении времени.

Неблагополучно в фильме с музыкой и вообще со звуковым оформлением. Мы знаем композитора Н. Будашкина как создателя очень поэтических и глубоко национальных произведений. Почему же в фильме это

«Случай в тайге»

не прозвучало в полную силу? Почему музыка только сопровождает кадры, а не раскрывает их содержания, не «преподносит» людей и тайгу, не волнует и не увлекает, почему ни одна песня, а их несколько, просто не запоминается? И почему вообще совсем не «работает» в фильме звук?

Вспомним, как разнообразно был использован звуковой фон в «Школе мужества», как способствовал он пониманию всего происходящего в кадре. В этом чувствовалась точная установка режиссеров. А в картине, где, казалось бы, должна жить и дышать тайга с целым миром шумов, звуков и тишины, звук как драматургический компонент полностью отсутствует! Он превращается в скучное и антихудожественное понятие звукового сопровождения. Не произошло ли все это от общего невнимания постановщиков к романтическому началу фильма, от желания все превратить в незаметное, будничное, обыденное?

Разумеется, некоторые из указанных пробелов фильма объясняются недостатком профессионального мастерства постановщиков, однако многое идет и от их особого подхода к материалу, от сознательного тяготения к сниженным образам, к мелкому житейскому правдоподобию. На этом пути режиссеры легко могут уйти в «бытовщину», скатиться на позиции натурализма, не позволяющего художнику за малым увидеть большое, проникнуть в самое существо явлений и многопланово запечатлеть жизнь. И над этим молодым режиссерам следует задуматься.

* * *

Режиссер Б. Бунеев, осуществивший постановку фильма «Таинственная находка» (сценарий В. Спириной), находился в более трудных условиях, нежели режиссеры «Случая в тайге»; в сценарии Иванусьевой романтический материал лежал на поверхности, и надо было только

найти для него соответствующие формы выражения, а Бунееву приходилось буквально продираться к романтике сквозь чащи скучнейшей дидактики. Не будем сейчас искать виновников этой столь частой в наших детских фильмах последнего времени беды — как бы то ни было, но получилось, что в фильме лишь немногие сцены вызывают живой интерес. В нем все правильно, но не все художественно; многое же подчинено голым педагогическим задачам, задушившим романтику и поэзию. И режиссер и сценарист — оба впали в ошибку и повели по неправильному пути и маленьких и взрослых артистов.

К счастью, некоторую самостоятельность проявил оператор Егиазаров, сумевший до известной степени окружить героев поэтической атмосферой и воспроизвести северный морской пейзаж с его особенными красками и оттенками.

Есть также в фильме один эпизод, заставляющий на короткое время позабыть о скучных наставниках, стоящих позади героев. Это легенда о славном поморе Гагарке. Она-то и вносит в фильм ту романтику, которая загоняется на второй план, а то и вовсе исчезает из других сцен. Рассказывая о подвиге Гагарки, режиссер сумел сохранить ореол легендарности, окружающий патриотический подвиг Гагарки, и решил этот рассказ в сказовом ключе, который позволил передать крупно и ярко всю героику и значительность события. В стиле строгого народного рисунка выписан внутренний и внешний облик мужественных поморов, поднявшихся на защиту земли русской и отдающих за родину жизнь. Иконописны их фигуры и лица, сдержанна и немногословна речь, полон достоинства и величия характер. В обрисовке жизни и быта поморов режиссер освободил их от натуралистических деталей и подробностей. Лишь в самых общих чертах предстает в фильме «край непуганых птиц»; абрис деревянного собора, маленькие крепкие постройки, сработанная собственными руками поморов примитивная рыбачья утварь. И море... море, как символ суровой, трудной и прекрасной жизни прекрасных людей.

Но поэзии моря, общего романтического колорита не чувствуется в изложении основного сюжета фильма.

Режиссеру не удалось освободить фильм от схематизма и заданности, и это прежде всего потому, что в нем не создано явно ощутимого разнообразия характеров. По каким, например, признакам, кроме предназначенной каждому роли в сюжете, можно определить главных героев — Васю и Андрея? Ведь почти совсем незамеченными остаются такие едва пробивающиеся у Васи качества, как упорство и храбрость, или то, за чем они скрываются, — упрямство и мальчишеский гонор. Трудно понять, какие именно стороны характера Андрея (а не заданные ситуацией побуждения) заставляют редактора «Колючки» сначала «отступиться» от своего друга, а потом прийти к нему на помощь. Более очевиден, но опять же слишком мимоходом выявлен облик Степы Брусничкина. А ведь этот персонаж мог внести в фильм юмор, подлинную комедийность, тем более, что исполнитель роли Степы — А. Покровский, мальчик, несомненно, одаренный. Думается, что при более углубленной работе режиссер смог бы добиться и от В. Грачева (Вася) и Б. Дорохова (Андрей) гораздо бо̀льших успехов.

Но главное, чего лишен фильм «Таинственная находка», — это увлекательных событий, подлинно романтических устремлений героев, драматичных отношений между детьми и между педагогами и учениками.

Режиссер, а нередко и актеры выступают вслед за сценаристом в роли наставника, не доверяющего естественным чувствам и побуждениям детей, их непроизвольным поступкам, малейшей самостоятельности. Не успел тот или иной маленький герой совершить хороший или дурной поступок, а зритель — заинтриговаться и начать следить за его судьбой,

как немедленно — то в роли действующего персонажа, то в подтексте диалога и решении сцены в целом — возникает фигура скучнейшего воспитателя, читающего очередную проповедь, сухо поясняющего, а то и предваряющего приключение.

Режиссер ни разу не поставил детей в такие ситуации, чтобы зритель увидел и, главное, поверил в их мечты и стремления. Каждая сцена и эпизод решены таким образом, что с первых же шагов разрушается привлекательность и необычность ситуации. Если дети оказываются одни среди бушующего моря, действительно проявляя отвагу, то режиссер делает их довольно безразличными к опасностям, чрезмерно бесстрашными, во что, разумеется, трудно поверить и что лишает ситуацию драматического напряжения. Стоит героям попасть в таинственную пещеру и найти старинное ружье, как снова событие немедленно лишается своей романтической окраски, ибо каждый шаг и любая опасность тотчас разъясняются и снимаются, а сама находка подается как нечто обыденное. Ребятам ни разу не дано помечтать, пофантазировать, выявить свои мысли и чувства, обнаружить разность характеров.

Совершенно неразработанными оказались такие увлекательные по замыслу сцены, как отъезд мальчиков на остров и неожиданная встреча на берегу с учительницей. В первой сцене весь упор сделан на ссоре Васи с Андреем и совершенно не показано состояние ребят перед походом в интереснейшее путешествие. Художественно не убеждает и то, как сразу, не успев произнести нескольких слов, привлекла ребят на свою сторону учительница.

Ничего подлинно романтического и увлекательного не содержит и поход детей в поисках сведений о Гагарке. Здесь нет ни истинно драматических событий, ни сколько-нибудь значительных поворотов в психологии и характерах детей. Ничего, кроме фактических сведений о Гагарке и советских партизанах, герои фильма из этого эпизода не выносят.

Наконец нигде, кроме легенды о Гагарке, не нашла выражения романтика моря — ни в изображении детских приключений, ни в рассказе о трудовых буднях рыбаков. А в таком фильме, где многие маленькие герои мечтают стать моряками и в своих поступках и играх подражают им, это было явно необходимо.

Сухость и схематизм образов и сюжета фильма объясняются тем, что авторы преследовали лишь одну педагогическую задачу — показать, как важно и полезно для ребенка быть любознательным, как много интересного скрывается в тайнах жизни и науки, но они не сумели вместе с тем вскрыть ни одной из тайн детской психологии и характера.

Столь же мало правдивого и художественно оправданного в образах взрослых персонажей, и здесь дело не только в сценарном материале. Конечно, во многом и главном назидательность и дидактизм фильма предопределили само развитие, а вернее сказать, свертывание интриги. В каждом случае мысли и чувства детей немедленно высушиваются вмешательством и поучительством взрослых. Не успел Степа проговориться о таинственной находке, как старший брат Васи на корню подрубает инициативу и непосредственность ребят: «Василий, опять озорство? Отвечай, что вы нашли на острове? Не возьму тебя с собой в рейс, даю слово, не возьму!..» Не лучше поступает и молодая учительница: она только и делает, что читает детям мораль (причем весьма суконным языком — достаточно вспомнить, например, миф об аргонавтах в ее изложении), а при первом же столкновении с мальчиками бежит за помощью к их отцам и старшим братьям.

В отношении взрослых персонажей к детям очень мало искренности, простоты и естественности. Молодая учительница Екатерина Сергеевна в исполнении артистки Е. Савиновой выглядит не пытливой и живой воспи-

тательницей, а сухой классной наставницей, не умеющей для своих учеников найти ни нужных чувств, ни улыбки, ни благожелательных и проникновенных слов. Монотонно и назидательно читает она классу урок, также в поучительной интонации рассказывает о подвиге Гагарки, и ее нравоучительное повествование находится в явном противоречии с романтически изображенной в фильме легендой.

Очень жаль, что Бунеев совсем не использовал комедийные возможности артиста А. Петрова (капитан Головин). Брат Васи выглядит человеком молчаливым и сумрачным; от него только и можно ожидать, что окрика и придирки. И почти нечего сказать о других взрослых персонажах фильма, только присутствующих в кадре, но не оживляющих действие ни своим характером, ни настоящим участием в сюжете. Даже такой артист, как А. Грибов (Сарванов) не сумел привнести в фильм ни одной сколько-нибудь яркой и интересной черты.

Постановщик фильма «Таинственная находка» заслуживает и еще одного упрека, который, впрочем, можно адресовать и другим молодым режиссерам: в фильме совершенно не «работает» второй план. Режиссер не сумел запечатлеть на экране облик далекого северного поселка, воссоздать атмосферу его своеобразной и кипучей жизни.

Вопрос о втором плане (не только в широком, но в самом прямом кинематографическом смысле) — один из важнейших и больных для нашей режиссерской молодежи. Очень редко режиссер, осуществляющий первую постановку, преследует задачу перспективного изображения, всего происходящего в кадре. Главная его забота — об основной сюжетной линии и главных героях, фон же большей частью остается мертвым, неоттеняя, не разнообразя и не уточняя содержания первого плана. Стоит ли говорить о том, насколько ярче и экономнее по средствам художественной выразительности могут быть представлены события в фильме, если в нем возникает разнообразный и живой фон, который поможет раскрыть и правильно донести до зрителя смысл произведения, придать ему свой особый колорит.

* * *

Рассматривая работы трех молодых режиссеров, мы не случайно искали в каждой из них романтического начала в горьковском его понимании. Во-первых, это было предопределено идейно-тематической направленностью самих фильмов, а, во-вторых, что не менее важно, начинающему режиссеру особенно необходимо умение видеть и оценить все изображаемое им с точки зрения «третьей действительности», с позиций понимания движения и развития нашего общества, целеустремленности советского человека, его высоких помыслов и идеалов. Именно при таком подходе к материалу художник не только правильно изображает то или иное явление, но и выносит приговор над ним, недвусмысленно выявляет свое отношение к жизни и ее тенденциям. Такой подход всегда предохранит художника от фактографичности, натуралистического бытописательства, вредного субъективизма, выдаваемого часто за метод объективного отображения действительности.

Об этом полезно почаще вспоминать, ибо сейчас некоторые наши кинематографисты склонны под изображением жизни «как она есть» подразумевать копание во всяческих жизненных мелочах, что по сути дела оправдывает субъективный произвол автора и ведет его в конце концов к искажению нашей действительности. Никому из советских художников, а кинематографической молодежи в особенности не следует забывать о высоких принципах партийности искусства социалистического реализма; здесь надо учиться на лучших примерах советской киноклассики.

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Л. ВАРЛАМОВ

О НЕКОТОРЫХ НАБОЛЕВШИХ ВОПРОСАХ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Советская документальная кинематография — большой и важный участок нашего искусства, решающий многообразные идейно-творческие задачи.

Перед работниками хроники возникает много проблем, связанных с принципами отбора и организации материала, с повышением профессионального мастерства в раскрытии темы, ее кинематографическом решении. Но как ни странно, все эти проблемы остаются вне поля зрения и творческих организаций и критики. Никто, по существу, не занимался обобщением опыта, не подводил итогов, не делал выводов из творческой практики документалистов — режиссеров, операторов, авторов сценариев. Предоставленные самим себе, они зачастую исходят в оценках своего творчества из критериев, установившихся в замкнутом кругу профессионалов.

Наболевших, волнующих вопросов накопилось много, и есть настоятельная необходимость поговорить хотя бы о некоторых из них.

Мы не случайно упомянули автора сценария после режиссера и оператора. В игровом кино драматург является основным автором произведения, а режиссер, оператор, композитор, художник и артисты-исполнители воплощают замысел писателя богатыми выразительными средствами киноискусства. В документальном кино положение у сценариста пока что иное. Во многих случаях он просто отсутствует; его заменяет автор текста, приступающий к работе обычно уже после того, как отснят, подобран и смонтирован материал. Функции «автора» при этом сводятся к решению не столько творческой, сколько ремесленной задачи: обозначить точное время и место действия, добавить такие познавательные данные, которые не могли быть донесены до зрителя через изображение, найти «ход», «прием», который позволил бы при помощи текста еще отчетливее объединить материал, подчеркнуть основную мысль фильма.

Могут ли при этих условиях наличествовать в фильмах стройный драматургический сюжет, цельные, развивающиеся образы героев, может ли глубоко раскрываться тема, может ли повествование носить обобщающий, художественно убедительный, публицистический характер?

Все лучшие образцы документального киноискусства созданы в результате творческого содружества кинематографистов с писателями. Известно, каким ценным было и является участие в нашей работе таких мастеров художественной публицистики, как Е. Кригер, Б. Агапов, каким благотворным оказывалось привлечение к работе над отдельными картинами И. Эренбурга, К. Симонова, В. Василевской и некоторых других писателей. Но почему-то это не стало системой в работе студий.

Больше того, года два назад возникла даже дискуссия на тему о том, нужен ли для документального фильма сценарий вообще. Обстоятельно и всерьез судили и рядили, каким фильмам сценарий обязателен, каким — желателен и каким — принципиально противопоказан. К числу последних были отнесены так называемые событийные фильмы, поскольку для них якобы требуется только заснять событие, а самый ход его и определит, как построить лучше фильм.

На самом же деле для яркого отображения предстоящего события, общий характер которого известен заранее, нужна особенно серьезная подготовка к съемкам, в частности, разработка того, как показать моменты, предшествующие событию и характеризующие его смысл и содержание, как расширить рамки события, показать его воздействие на людей, передать его атмосферу, общественное значение. К примеру, полнометражные фильмы о праздновании 1 Мая или годовщины Октября оказывались более или менее удачными в зависимости не от того, насколько эффектно был снят сам материал (что, конечно, крайне важно), а от того, удачно или менее удачно разработаны эпизоды подготовки к празднику, от умения «найти» отдельных людей или целые коллективы и показать их повседневные дела и интересы, от выявления таких деталей и от таких обобщений, которые позволили бы передать и суть и атмосферу происходящего. Все это должно быть продумано заблаговременно, намечено в основном раньше, как и общий драматургический ход в построении произведения. Если не сценарий, то сценарный план, сюжетная основа, опорные темы для эпизодов, выделяемых, так сказать, крупным планом, необходимы для любого событийного фильма. Для всех остальных, по нашему мнению, нужны либо сценарий, либо сценарный план.

Что же касается картин, посвященных той или иной республике, краю, показывающих промышленное предприятие или колхоз, то здесь необходим сценарий в полном смысле слова — сценарий, определяющий и тон, и жанр кинорассказа, и его сюжетное развитие, и образы героев.

Полноценное художественное литературное произведение, равнозначное очерку, развернутой корреспонденции, — таким, на наш взгляд, должен быть сценарий документального фильма. И если об этом приходится так настойчиво говорить, то только потому, что заблуждение, будто для документальных фильмов сценарий не нужен, будто они создаются самими кинематографистами в процессе работы, еще очень распространено и очень мешает повышению качества наших произведений.

Я говорю здесь о фактической стороне дела, ибо юридически сценарий пользуется правами гражданства, скажем, на Центральной студии документальных фильмов. Но чаще всего он — лишь документ для бухгалтерии, ибо по существующим правилам смета должна составляться на основе сценарной разработки. Характер такого «сценария» определяется бухгалтерским ассортиментом, намечаемым метражом картины, а не какими-либо творческими признаками, хотя видимость их он обязан иметь, ибо без этого его не посчитают «оправдательным документом» и хозяйственники.

Каким же по существу должен быть сценарий документального фильма?

В сценарии должны быть четко выяснены тема и идея фильма, раскрываемые на определенном, конкретном материале действительности, выражены внутренний смысл показываемого и линии развития отражаемых автором явлений, разработан сюжетный ход вещи и образы ее героев. В результате работы сценариста должен возникнуть обобщенный художественный образ события, явления, его участников — образ нашей действительности, включающий общие закономерности, которые проявляются в данном конкретном случае, в куске доподлинной жизни.

Своеобразие сценария документального фильма состоит в том, что все это должно быть выражено не через вымышленных героев, поставленных в предлагаемые автором обстоятельства, как в игровом кино, а через действительные события жизни, реальных людей, действующих в реальной жизненной обстановке, изменить которую не в воле автора.

Отсюда — сложность драматургического решения темы. Правда, сложность эта относительна: здесь имеются свои специфические возможности и средства видения и отражения жизни, однако использовать все эти возможности и средства по плечу только человеку, который обстоятельно знает область жизни, взятую для отражения, и который исчерпывающе изучил привлекаемый материал. Далее, то, что в игровом кино достигается с помощью актера-исполнителя, художника, организации съемочной площади, в документальном может быть выражено только правильным видением и отбором материала, сопоставлением его отдельных кусков (то есть явлений жизни) между собой и с другими фактами, развивающими смысл показанного по аналогии, подчеркивающими их по контрасту или путем доказательства от противного, опровергающими путем исключения.

Глубокое изучение жизни, активное отношение к изображаемому явлению, событию, рассматриваемому как бы глазами их участника, четкая идейная направленность, публицистический накал в изображении события и умение раскрыть его — вот качества, необходимые не только для автора киносценария, но и для всех создателей документального кинофильма.

Но при реализации этих общих и никем не оспариваемых положений возникает много специфических трудностей, которые, видимо, и служат почвой для отрицания необходимости полноценных сценариев.

Трудности эти связаны с тем, что описать в сценарии нужно события или факты, которые произойдут в то время, когда их может непосредственно запечатлеть объектив киноаппарата. И хотя в распоряжении автора имеются многочисленные типические факты, которые могут быть в любое время «подсмотрены» кинохроникером, все же обусловленность, предопределенность событийного материала порой весьма ограничивает сценариста. А расширить его творческие возможности препятствует неправильная постановка и ошибочное решение вопроса о допустимости и недопустимости в документальном кино так называемых «инсценировок».

Инсценировка, понимаемая как воспроизведение жизни в искусственно созданных условиях при помощи артистов и с использованием изобразительных средств, присущих игровому кино, в документальном кино недопустима.

Иное дело воссоздание действительного события, факта такими, какими они были на самом деле, с теми же реальными участниками, в той же реальной обстановке и последовательности.

Проиллюстрируем сказанное примерами.

Когда в свое время Алексей Стаханов установил свой первый производственный рекорд, мы, хроникеры, естественно, не могли заснять это событие: мы попросту не знали о том, что оно произойдет (а если бы и узнали, то пока доехали до «объекта», все равно опоздали бы). Пришлось «повторить» событие специально для кинохроники. Но что же в этом страшного? Тот же Стаханов вошел в тот же забой, повторил те же рабочие движения, и разве что уголь, сыпавшийся из-под отбойного молотка, был не тем, который он выдал на-гора́ в день установления рекорда. Утратило ли от этого достоверность показанное на экране, изменилось ли его значение, и был ли тут хоть какой-либо налет фальши, искажения действительности? Нисколько.

В «Повести о нефтяниках Каспия» показана предистория нефтяного промысла. И хотя к моменту съемки он уже действовал, в начале фильма все идет так, как будто промысел еще только собираются строить. Мы видим первых строителей-энтузиастов, начинающих свое важное и трудное дело, имена которых уже известны нам из газет, как имена знатных тружеников, добывающих из-под воды тысячи тонн жидкого черного золота. И все же не эффектная инсценировка, а живая, реальная жизнь проходит перед нами на экране. Люди, помнящие, что́ и ка́к происходило много лет назад, со всей правдой фактов и правдой чувств воскрешают и для себя и через объектив киноаппарата для зрителей дорогое, памятное им и как бы вновь пережитое прошлое. Если бы не было этой «инсценировки», если бы создатели фильма не подошли так умно и творчески к материалу, который хорошо изучили, то получился бы, может быть, и неплохой фильм о том, что «на море тоже можно добывать нефть». Углубив и обогатив материал, ближе познакомив нас с героями (причем никто из героев не вел себя, как артист), авторы создали произведение волнующее, убеждающее и правдивое.

Из этого следует сделать еще один вывод: о важности показа в документальном кино человека — творца и участника событий. С показом людей у нас дело обстоит наименее благополучно. Герои сплошь и рядом возникают в фильмах и исчезают из них, не оставляя заметного следа. Часто человека заслоняет машина, и роль людей сводится к тому, что они произносят речи, а по действиям мало чем отличаются друг от друга (председатели колхоза обязательно обозревают поля и растирают на ладони спелый колос). Попытки «оживления» людей не идут дальше изображения их за праздничным столом или в библиотеке. Думается, что это — следствие бытовавшего некогда ошибочного мнения, согласно которому документальное кино должно показывать не каких-либо отдельных людей, а только жизнь огромных промышленных и сельскохозяйственных предприятий, строек, события большого масштаба; героями же должно заниматься игровое кино.

Теперь у нас уже не редкость документальные картины, главное место в которых отведено людям, и это — значительный шаг вперед, однако шаг еще недостаточный. Задача — научиться показывать в документальном кино людей с любовью, знанием их жизни, интересов, запросов, во всем богатстве их духовного мира. А быстрее и лучше достигнуть этого можно опять-таки, если герой попадает на экран не в случайно «схваченных» при съемке кадрах, а в эпизодах, в основе своей заранее намеченных сценарием и позволяющих показать образ человека многогранно, в развитии. Здесь я снова ратую за право на организацию материала, принципиально отличающуюся от пресловутой инсценировки.

По сути дела, сторонники съемки «жизни врасплох», апологеты «чистого документализма» никогда на практике не придерживались своих теорий. Ведь даже съемка какого-нибудь торжественного заседания или встречи делегаций на вокзале обязывает хроникера заранее выбрать наиболее характерные и интересные моменты. Если же речь идет не об эпизоде для журнала, а о тематическом фильме, то уж тут отбором наиболее характерного и интересного материала не отделаешься: надо, чтобы снятый материал «укладывался» в идейно-тематический замысел и намеченное художественное решение будущей картины. Для лучшего воплощения замысла и творческого решения могут и должны быть использованы все возможности организации материала с тем, однако, обязательным условием, что не будет нарушена достоверность показываемого, не будут допущены погрешности против правды жизни.

Обычно герои наших картин внешне ничем не примечательные люди, поведение их, подлежащее отражению в фильме, как правило, ничего вы-

игрышного для съемки не представляет и особой эффектностью, с точки зрения изобразительной, не отличается. А ведь это передовики промышленности, новаторы сельского хозяйства, советские трудящиеся, чьи высокие моральные качества, патриотизм, трудовой героизм надо достойно отразить на экране. Пытаясь сделать это, иные документалисты впадают в разного рода ошибки. Одни поднимают героя на такие ходули, что в нем остается только «героическое», другие показывают героя так буднично-серо, приземленно, бескрыло, что за повседневным бытием не видно главных качеств, определяющих его новаторские заслуги. Достигнуть нужных результатов без организации съемки невозможно. Разумеется, речь идет о такой организации, которая исключает искажающую правду жизни инсценировку.

Между тем за последнее время появилась тенденция излишне широко толковать принцип организации материала, настолько широко, что дело фактически доходит до прямой инсценировки, предусматривающей даже... использование актера.

Допускаю, что в отдельных случаях введение актера может не нарушать строгой документальности, однако при этом необходимо соблюдать тонкое чувство меры.

Представим, что для фильма понадобился такой эпизод: покупатель никак не может подобрать подходящий ему по размеру и фасону костюм. Тут можно, конечно, использовать актера или подобрать «типаж» — дородного, полного мужчину, который смешно «обыгрывает» примерку не уклюже сидящих на нем вещей. Такой эпизод может быть интересным и не нарушит правдоподобия кинорассказа в целом, если, конечно, режиссер и исполнитель не «переборщат», как это было, скажем, в одном из сюжетов киножурнала, вышедшего к 8 марта: там пытавшиеся «оживить» действие покупатели вели себя в магазине подарков настолько развязно, что порочность этого «игрового» эпизода бросалась в глаза.

В фильме о школе режиссеру А. Ованесовой предстояло показать, что отдельные педагоги относятся к делу формально, без души, что есть ученики, ведущие себя недостойно. Режиссеру рекомендовали и здесь прибегнуть к «игровому» решению с помощью актеров или случайно подобранных исполнителей.

Как мы видим в данном конкретном случае, такой прием чересчур рискован и чреват серьезными опасностями: он может толкнуть нас на более легкий, но ошибочный путь — вместо раскрытия явлений жизни через материал самой жизни, через реальные факты, события, людей—ограничиться разыгрыванием с актерами двух-трех этюдов на заданную тему. Тема-то будет та же, но система доказательств окажется иной, неубедительной, чужеродной по сравнению с фактическим материалом.

Точность прицела, знание жизни, умение отобрать факты и сопоставить их, ярко, выпукло показать людей и их дела — вот то, что поможет сценаристу, режиссеру избежать обеднения и лакировки действительности и уничтожит в корне всякую необходимость прибегать к инсценировке.

Обеднение действительности, как и ее лакировка, идут от слабого знания жизни, от неверного к ней подхода. Правильно мыслить, перспективно видеть, верно ощущать материал — значит избавить себя от опасности показать действительность искаженно.

Но можно ли относить к лакировке действительности стремление документалистов хорошо и убедительно показать передовой опыт, достижения в науке и практике, пропагандировать лучшие образцы в строительстве, бытовом или культурно-просветительном обслуживании трудящихся, в организации их досуга и т. д.? Представьте себе, что на экране изображается передовой, знатный тракторист или комбайнер. Естественно что у него и машина в образцовом состоянии, и работает он особенно

четко, слаженно, и в его жизни, в быту находят отражение черты современного культурного советского человека. Или показываются великолепно оборудованные лаборатории наших научно-исследовательских институтов, замечательные дворцы культуры, новые, просторные и светлые школы или больницы. Какая же в этом лакировка, если сняты типические черты развития нашей жизни? Это и есть документальная кинохроника. Но если, например, в сюжете о передовом, образцовом совхозе мы увидим на тракторе, находящемся в запущенном состоянии, плохого, по всем признакам отсталого тракториста, это будет звучать диссонансом. Даже если такой тракторист и есть в данном совхозе, он не может выражать явление, типическое для образцового хозяйства, поэтому частному случаю место не в сюжете, обобщенно рассказывающем об опыте передовиков, а в фильме, рассказывающем о жизни и работе совхоза и, может быть, даже сатирическом.

Мне кажется, что в документальном кино возможны все жанры, вплоть до кинокомедии. В самом деле, есть у нас картины высокопатетические, героического звучания (о пятилетках, о Великой Отечественной войне), повествовательные — так сказать, кинорассказы, очерки о людях, зарисовки о предприятиях, колхозах и т. д.; есть видовые фильмы, сочетающие познавательный материал с лирическим изображением природы. Были в свое время своеобразные кинематографические стенгазеты — кинопоезд выезжал на стройки и выпускал боевые, действенные короткометражки, отражавшие опыт лучших и порой разоблачавшие в сатирической форме несознательных людей, лодырей, нерадивых, безхозяйственных; опыт этот забыт, но то ценное, что содержал он, следовало бы вспомнить и использовать. Газеты помещают иногда фотообвинения. Кинообвинения, кинофельетоны на документальном материале (конечно, по серьезным, заслуживающим общественного внимания поводам) воздействовали бы сильнее.

Расширение жанров документального кино открыло бы перед сценаристами еще более широкое поле деятельности.

Конечно, в процессе работы возможны и даже неизбежны отступления от сценария: возникнут новые факты, выдвинутся новые герои, произойдет что-либо важное и интересное на том участке жизни, который освещается в фильме. Но даже если новое событие, факт по своему характеру таковы, что станут в картине центральными, это не сделает работу сценариста бесцельной. Если сценарий правильно рассказывал о жизни в ее движении, развитии, то основное его содержание и направление от замены одного факта или события другим не изменится. И дело режиссера, оператора так поставить сценарий, чтобы сохранились его идейная направленность, драматургическое, сюжетное развитие, его жанровые и стилистические особенности.

* * *

В чем же задача режиссера, оператора и всех участников группы при создании фильма по определенному сценарию?

Не только в том, чтобы снять и смонтировать материал, подсказанный сценарием.

Главное заключается в том, что на долю режиссера падает и та организация материала, о которой говорилось выше. Он должен отобрать самое существенное, характерное, типическое в снимаемом явлении, факте, найти возможность выделить, наиболее всесторонне показать людей— героев фильма и, наконец, сделать это с высоким профессиональным мастерством, доходчиво, впечатляюще, ярко.

Когда режиссер продумал, прочувствовал и задачу фильма в целом и ход решения каждого эпизода, каждой детали, когда за различными элементами он уже ощущает стройное, завершенное целое, он обязан

ознакомить оператора со своим видением фильма. Наличие драматургической основы облегчает режиссеру его работу с оператором.

Порой оператор работает не как художник, а как ремесленник-репортер: приехал, быстро снял, записал фамилии запечатленных на пленке людей и уехал — из массы снятого материала небольшой сюжет как-нибудь выкроится! Немудрено, что при этом он снимает по трафарету президиум, оратора, общий вид зала и не замечает самого интересного, живого, ибо у него нет пытливого отношения к окружающему.

Оператор может снимать выразительно, с творческой выдумкой лишь тогда, когда знает, каково место и назначение данного кадра в фильме и какой дикторский текст будет сопровождать этот кадр.

Следует сказать, что мы за последнее время ослабили внимание к вопросам профессионального мастерства, недостаточно заботимся о том, чтобы достигнуть нужного ритма во внутрикадровом движении, монтажного ритма, внешне выразительного раккурса, светотеневого или цветового решения. Разве нельзя какой-либо сюжет для киножурнала решить в плане небольшого законченного очерка или киноновеллы? Разве нельзя проявить выдумку, найти острые, впечатляющие повороты в изложении материала, какую-то деталь, которая позволила бы передать настроение, вызвала бы определенные эмоции у зрителей? Вот единственный хотя, быть может, и не очень убедительный пример, какой я смог вспомнить из последней документальной кинопродукции, — сюжет в журнале «Советская Армения». Мы видим бескрайное серо-голубое небо, плывут причудливые облака. Стройным треугольником летят во главе с вожаком журавли. Аппарат панорамирует вниз. Талая, влажная земля; по дороге идет тракторная колонна. И без привычного дикторского текста ясно: наступила весна, пора сеять, машины из МТС направляются на колхозные поля. Крупные планы пахоты, «утепленные» журавлями, выглядят свежо, это движущиеся в небе точки заставили нас воспринимать происходящее на земле не замкнуто, локально, а более широко.

В кинохронике не используется ассоциативный материал, символика, хотя обращение к ним позволило бы ярче передать и общую атмосферу события и состояния героев. Быть может, потому порой так схематичны наши герои на экране — они лишены психологических характеристик, мы не раскрываем их эмоций.

Есть у нас и иные болезни. Одна из них — желание разгонять метраж. Многие стремятся делать картину полнометражную, а уж если это не выйдет, то с возможно бо́льшим количеством частей, забывая, что принципиально различным должно быть построение полнометражных и короткометражных фильмов. Неоправданное растягивание метража—это многословность, вызванная неумением говорить языком кино, коротко, образно, ясно, так, чтобы словам было тесно, а мыслям просторно. К примеру, очень хорош фильм «Дворец науки», но и в нем есть повторы, длинноты, любование эффектными кадрами. «Площадь», занятую всем этим, можно было бы предоставить замечательным людям — строителям, учащим и учащимся, их делам, их жизни. Лаконизм — сильнейшее оружие хроники.

Выпускаемый Центральной студией документальных фильмов журнал называется «Новости дня». Но именно новостей дня в нем почти не бывает, в лучшем случае — это новости недели, а то и месяца...

При этом, как правило, «новости», запечатленные журналом, давно уже перестали быть новостями и привлекать внимание зрителей. Между тем подлинный кинопублицист должен следить за жизнью так пристально, чтобы не только всегда быть в курсе событий, но и понимать их ход, тенденции общественного развития и решать каждую свою частную задачу с высоких позиций марксистско-ленинского мировоззрения, с точки зрения больших задач советского народа — тогда актуальность его работ

будет не проходящей, а длительной, и даже много десятилетий спустя они останутся волнующими документами эпохи. Что же касается сюжетов журнала «Новости дня», то многие из них оказываются не злободневными, не актуальными. Да и может ли быть иначе, если очень часто они составляются по принципу сокращения отснятого материала. Надо не искусственно доводить сюжет до нужного размера, а коротко снимать. Сюжет или фильм становится у нас коротким иной раз потому, что часть снятого материала оказалась неудачной. И наоборот, маленький фильм (или сюжет) разрастается потому, что материал оказался эффектным, или почему-либо образовалась свободная площадь, которую нужно заполнить. Словом, иногда исходят не из существа дела, а из соображений формальных, организационных. Это тоже болезнь, и болезнь серьезная, требующая лечения. Все, что касается материала, выходящего на экран, должно решаться с позиций высоких и важных задач, стоящих перед советским документальным кино.

Немало говорилось о недостатках и в дикторских текстах кинохроники: о штампах, о сухости или, напротив, необычайной развязности текстов, о прямом повторении в них того, что показано в кадрах, или полном несоответствии с изображением и о других грехах. Я хочу еще отметить, что все герои говорят у нас одинаковым языком; одинаковым языком говорит и диктор о любом из героев. На экране — охотники Якутии, хлопкоробы Узбекистана, виноделы Молдавии, рыбаки Эстонии, лесорубы Карело-Финской ССР, а их язык, как и пояснительный текст везде «среднеунифицированный».

Хочется затронуть вопрос о видовых фильмах. Вот уж, кажется, где сравнительно легко было бы подытожить накопленный опыт, открыть путь к созданию увлекательных картин о нашей Родине. Но, по-моему, вместо объединения усилий мы имеем распыление сил. Видовые фильмы ставятся и на студиях хроники и на студиях художественных фильмов, в частности на «Мосфильме», у которого и своих дел много, и на студиях научно-популярных фильмов. В то же время нашей студии поручено сделать инструктивную, научно-популярную картину «Работа диспетчера МТС», а научно-популярные студии ставят картины публицистического плана... Примечательно, что постановка фильмов одного и того же жанра на разных студиях осуществляется в различных условиях — производственных и материальных. На художественных студиях для видовых, документальных фильмов заказывают сценарии с оплатой до 9000 рублей за часть, на научно-популярных студиях оплачивают по 2500 рублей. При этом комплектуются большие съемочные группы, отпускаются большие средства. Так, на картину «Москва—Симферополь» студия имени Горького израсходовала свыше миллиона рублей, а «Москва—Сухуми», сделанная на нашей студии, обошлась в десять раз дешевле.

Сценарии сюжетов на студии документальных фильмов почему-то не оплачивают. Даже по таким полнометражным фильмам, как «Китайский цирк», «На арене цирка», «Пребывание индийской делегации в СССР», не сочли нужным оплатить сценарную работу. Странно, как будто все студии не подчинены одному и тому же главку, который мог бы навести в этом деле порядок.

Большой и сугубо важный вопрос — выдвижение молодых творческих кадров кинодокументалистов. Делается это случайно, без системы, без плана. Первые самостоятельные работы молодых кинодокументалистов не подвергаются глубокому творческому анализу со стороны опытных мастеров и общественности им не оказывается должная помощь. А иной раз и молодые, едва осуществив успешно одну-две работы, «задирают нос», ведут себя по отношению к товарищам, как «маститые». Но это — тема специального серьезного разговора...

НАВЕКИ С РУССКИМ НАРОДОМ

Сценарий А. МАЛЫШКО.

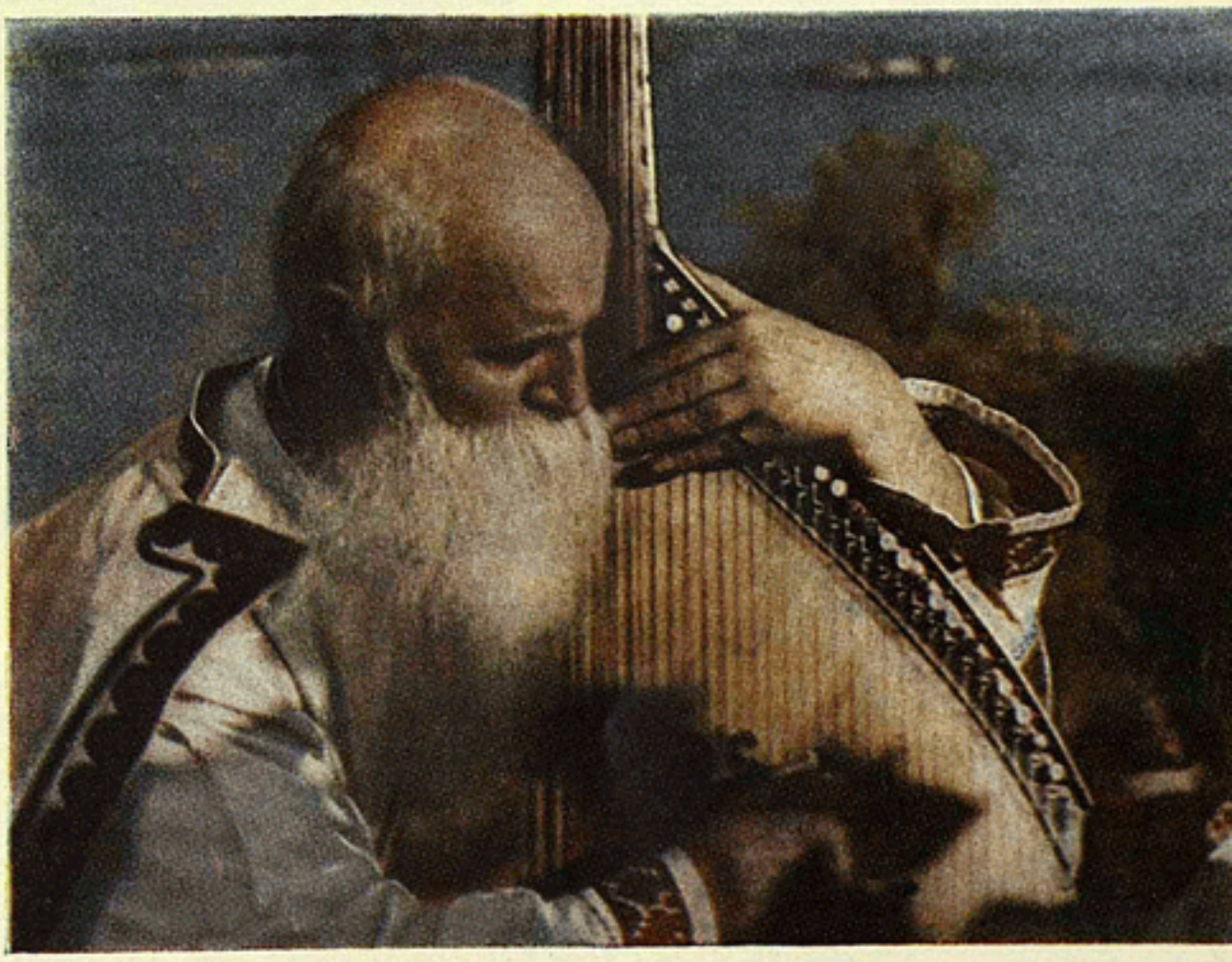
Режиссер М. СЛУЦКИЙ.

Операторы Я. МАРЧЕНКО,
И. КАЦМАН, В. КОНОНОВ.

Композиторы

Дан. и Дм. ПОКРАСС,
В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ.

Производство
Украинской студии
хроникально-документальных
фильмов.



ПОЕТ УКРАИНА

Сценарий
Л. ГРОХА, Ф. МАКИВЧУКА.

Режиссеры-постановщики
В. ЛАПОКНЫШ, Т. ЛЕВЧУК.

Операторы
И. ШТЕККЕР, В. ВОЙТЕНКО.

Художники
В. АГРАНОВ, О. СТЕПАНЕНКО

Композитор Г. ЖУКОВСКИЙ.

Производство
Киевской киностудии
художественных фильмов.

* * *

Не могу не сказать хотя бы несколько слов о прокате наших фильмов. Учреждения кинопроката работают так, как будто никакого документального кино в природе не существует.

Советский зритель любит хронику, но видеть ее ему удается с трудом.

У прокатчиков такая политика по отношению к хронике: формально они ее «продвигают» — рекомендуют показывать киножурналы перед сеансами художественных фильмов. Фактически же руководители проката не очень следят за тем, чтобы эта рекомендация выполнялась.

Множество весьма разнообразных фильмов, отражающих буквально все области нашей жизни, в «художественных» кинотеатрах не показывают, для этого кое-где существуют случайные кинотеатры. В Москве их два, а с залом короткометражного фильма и кинотеатром «Наука и знание» (для научно-популярных картин) даже четыре. В одном из них («Новости дня») программа состоит из нескольких полнометражных и короткометражных картин ежедневно, так что зрителю невозможно определить, к показу какого именно фильма попадешь, приехав в кинотеатр.

— Позвольте, — скажут прокатчики, — такие фильмы, как «Советские китобои», «Повесть о нефтяниках Каспия» и ряд других, шли как «боевики» в лучших кинотеатрах столицы!

Да, шли. Например, «Нефтяники Каспия» в «Ударнике». Висели красивые афиши, были установлены рекламные щиты. И хотя это было сделано в самый день выпуска, все выглядело помпезно. Но... фильму был отдан только один сеанс (в 5.30 вечера). Значит, фильм в «Ударнике» как бы шел, а по существу не шел... Но даже и такая «организация» проката обладает большими преимуществами по сравнению с тем, как обстоит дело во многих и многих городах, не имеющих театров кинохроники. Там все положено на волю случая...

Есть фильмы, которых так и не видят зрители многих, если не большинства, городов и уж, наверное, подавляющего большинства сел.

Для кого же мы делаем эти фильмы? И возрастает ли наше желание делать их лучше от сознания, что, может быть, твой труд так и не дойдет до широкого зрителя?

Так неверная практика проката становится одной из причин, мешающих росту и совершенствованию советского документального киноискусства. А за его плечами — немало славных творческих побед, которые мы должны и можем многократно умножать, как того требуют от нас партия, великий советский народ — строитель коммунизма.

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Зденек ПОДСКАЛЬСКИЙ

О КОМЕДИЙНЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ И КОМИЧЕСКОМ ПРЕУВЕЛИЧЕНИИ

В последнее время вопросы кинокомедии привлекают внимание авторов многих статей о кино. Однако большинство из этих статей не выходит за пределы общих рассуждений о том, что кинокомедия нужна и полезна. В то же время разработка конкретных вопросов выразительных средств комедии, то есть именно то, что может и должно действенно помогать художнику, остается на заднем плане.

Мы поставили перед собой задачу попытаться рассмотреть некоторые закономерности комедийных выразительных средств, природу комического преувеличения, неразрывно связанного с ними, и специфику этих средств в кино.

В работе над комедией перед драматургом, режиссером и актерами стоит, в сущности, одна общая основная задача (хотя для каждого в своеобразном разрезе): выставить на смех публики какой-нибудь общественный недостаток, порок, отрицательную, аморальную черту человека, реакционное явление.

Задача эта не такая простая. Даже заключая в себе бесспорно комические элементы, отрицательные явления действительности часто вызывают не смех, а другие реакции, например, негодование, страх, недоумение. Хорошо известно также, что в одной и той же комической роли один актер вызывает бурю смеха, а другой оставляет зрителей равнодушными. От момента, когда автор осознает комическую сторону общественного порока, до воплощения образов комедии актером происходит сложный творческий процесс, на первый взгляд не поддающийся точному определению, но на самом деле имеющий свои правила, свои закономерности, которые можно и нужно изучать. Несомненно, существует своеобразный «язык» комедии, то есть совокупность специфических комедийных выразительных средств, приемов комического преувеличения, при помощи которых самые выдающиеся комедиографы клеймили и осмеивали недостатки и пороки своего времени.

Чтобы определить специфику этих выразительных средств, их закономерности, необходимо понять природу комического вообще, из которой эти закономерности вытекают.

1

Комическое и смешное в действительности и в искусстве основываются на своеобразном противоречии данного явления с его социальной сущностью, с его разумной целью.

Своеобразие этого противоречия заключается в следующем: черта характера, поступок, ситуация и тому подобное вызывают смех тогда, когда

их конкретное проявление, форма вполне и наглядно разоблачает их подлинную антисоциальную, неразумную сущность или мнимое значение, приписываемое им, или разоблачает порожденную самомнением значительность, на которую они претендовали.

Противоречие этого порядка является основой подлинного комизма тогда, когда оно затрагивает явление значительного общественного исторического масштаба. Например, мещанин хочет стать дворянином, однако все, что он предпринимает для этого, разоблачает не только его собственную глупость, но и несостоятельность всей жизни дворянского общества того времени (господин Журден у Мольера). Или, скажем, глава города всеми своими поступками полностью опровергает представление общества о человеке, который должен быть главой города (городничий у Гоголя). Или еще: ультрареволюционное самоуверенное поведение начальника некоего советского учреждения разоблачается как внешняя окраска обывателя, невежды, человека, не нужного обществу (Победоносиков у Маяковского).

Такие комические противоречия могут принять в произведении искусства юмористическую или сатирическую форму, в зависимости от масштаба и политической значительности событий, из которых они вытекают, и от оценки их автором.

Однако при исследовании классических комических произведений мы убеждаемся, что такой вид противоречий не является единственным и исключительным источником комического. Принять его как единственно возможную и допустимую форму комического противоречия значило бы упростить вопрос и ограничить возможности комического искусства.

На этих этапах развития человеческой культуры мы видим, что это основное (в классовых обществах—классовое) общественное комическое противоречие сопровождается еще таким видом противоречия, где характеры и поступки людей находятся в противоречии с общим идеалом человеческого достоинства, выработанным всем развитием общества и вытекающим из основных правил всякого человеческого общежития.

Таким образом, с самых древних этапов человеческой культуры до современности лицемер, болтун, подхалим, хвастун, скряга, дурак, мошенник, трус, обжора, консерватор в разных видоизменениях, человек профессионально ограниченный и так далее был и остается смешным, был и остается предметом искусства комического.

Реалистическое комическое искусство всегда дополняло вышеприведенными общими смешными качествами такие образы, которые находились и в классово-общественном противоречии с направлением развития общества. Нет сомнения, что эти смешные свойства получали в развитии общества и разное социальное содержание. Хвастун античной комедии отличался от хвастуна буржуазной. Болтун комедии масок существенно отличается от фразера, выведенного в нашей комедии. Тип скряги, хотя он встречался в античной комедии, получил только при капитализме яркие краски и стал одним из самых частых сатирических типов реалистической комедии эпохи капитализма. Но все эти традиционные типы несут форму общего человеческого недостатка, форму, которая уже сама по себе всегда вызывала смех (человек, который говорит только о себе, человек который в любых обстоятельствах продолжает болтать попусту, человек, который личные мелкие интересы ставит выше общественных, и т. д.). На любом комическом образе реалистического искусства мы можем убедиться, что его комизм автор дополнял и расширял такого рода общими человеческими комическими чертами.

Благодаря этому и в нашем обществе сохранили сатирическое воздействие произведения с образами Тартюфа, Хлестакова и других, хотя классы, против которых было направлено сатирическое острие этих произве-

дений, исчезли со сцены истории. Мы говорим, что даже у нас есть тартюфы и хлестаковы, но это не значит, что у нас имеются феодальные обскуранты, которых клеймил своей сатирой Мольер, и царские чиновники, которых высмеивал Гоголь, а что у нас есть еще люди, которые несут некоторые черты характера, делающие их сходными с знаменитыми образами классических комедий.

Таковы главные формы комического противоречия в историческом и общественном масштабе. Но если противоречие основывается только на простом контрасте незначительных с общественной точки зрения явлений с их нормальным назначением или привычной формой, мы говорим обыкновенно о с м е ш н о м. Например, человек садится на собственную шляпу или ищет очки, которые у него на лбу, корова тянет трактор и т. п.

Таковы объективные признаки комического и смешного, которые при известных условиях вызывают субъективную реакцию человека, — смех.

Смех сопровождает процесс, происходящий в нашем сознании, когда для нас раскрывается объективное комическое противоречие, то есть когда мы наблюдаемому явлению противопоставляем то, что знаем или предполагаем о его сущности и задачах, о действительных намерениях или возможностях комического лица.

Смех над комическим явлением поэтому не может быть бессодержателен. Он всегда сопровождает и предполагает определенное, хотя бы и совершенно простое, у м о з а к л ю ч е н и е. Даже над тем, что корова тащит трактор, мы можем посмеяться только тогда, когда знаем, что именно трактор должен заменить старые способы перевозки грузов. Над мещанином мы смеемся, сопоставляя его с представлением о человеке, не ограниченном принципами буржуазной жизни; над дураком — осознавая, что̀ бы сделал на его месте умный человек; над фразером — соображая, что̀ он должен бы говорить вместо своей болтовни, и т. д.

В этом и состоит общественная, прогрессивная, революционная сила смеха. Из этого вытекает и то, что смех является «положительным» героем не только тогда, когда в комедии отсутствуют положительные герои, а всегда, когда он вызван подлинно комическим противоречием между общественными недостатками и прогрессивным общественным идеалом. Смеясь, мы осознаем, утверждаем и отстаиваем этот идеал.

Из природы смеха вытекает, далее, очень важный вывод для авторов комических произведений. Явления, предлагаемые осмеянию, должны быть поданы зрителю так, чтобы он имел возможность самостоятельно противопоставить наблюдаемому положительный идеал, разумное представление, а следовательно, чтобы он смог посмеяться.

Бывают люди, которые «не умеют рассказывать анекдоты». В чем обыкновенно состоит их неудача? Они преждевременно объясняют то, что слушатель должен был сообразить сам. Тем самым они не только не вызывают смеха, но и лишают анекдот всего его смысла, уничтожают содержание анекдота.

Комическое искусство выражает разумные мысли посредством карикатуры на глупость, выражает общественный идеал через осмеяние общественного недостатка — в этом специфика комического искусства. Комедия только тогда комедия, когда раскрывает характеры и события именно таким образом.

Автор комедии, который пытается объяснить свою мысль зрителю тем, что включает в действие некомические, «серьезные» образы, воплощающие положительную тенденцию, уподобляется человеку, не умеющему рассказывать анекдоты.

Весьма поучительно отметить, что классики-комедиографы, даже считая необходимым иногда помочь зрителю понять положительную тенден-

цию, спрятанную за их шутками, делали это всегда вне основной линии действия. В классической греческой комедии для этой цели служила так называемая парабаза, в которой хор обращался к зрителю от имени автора.

Позже роль парабазы заменила «реплика в сторону», или монолог положительного комического персонажа (например, знаменитый монолог Фигаро в комедии Бомарше), или обращение некоторых персонажей к публике в конце пьесы.

Не случайно традиционное построение басни предусматривает мораль только в конце и отдельно от сюжета басни.

На каждом этапе развития человеческой культуры мы находим в драматическом искусстве ряд комических образов, характер и поступки которых являются сочетанием всего отживающего, устаревшего, ненужного, пошлого, короче говоря, реакционного. Так было в парадных фарсах и в других жанрах фольклора, в сатирах средневековья, такими были дворяне, монахи, судьи и т. д. в комедиях молодой буржуазии, таковы почти все образы Гоголя. Шедрина, таковы Победоносиков, Бывалов и т. д.

Для этих образов характерно то, что никогда не показано их исправление, они не изменяются в течение действия, не мудреют, не прозревают. Эти образы построены на совершенно правильной предпосылке: если какой-нибудь общественный порок способен вызвать наш смех, значит мы уже осознали, что это действительно порок, что он — в противоречии с правильным, хорошим и желательным в нашей жизни и, следовательно, этот порок надо устранить. В то же время этот смех тем интенсивнее, тем содержательнее, чем последовательнее, острее, ярче показан комизм данного персонажа, то есть, чем более самоуверен персонаж, чем меньше способен сам осознать противоречивость своего поведения.

Вот почему требование обязательно «показать перспективу» в комическом произведении в сценах исправления, перековки комических персонажей не только не учитывает специфику комического, а обезоруживает комическое искусство в его последовательной борьбе против недостатков общества.

Эти положения мы можем проверить на одном из ярких сатирических образов нашей кинокомедии — на образе Бывалова из картины Александрова «Волга-Волга».

Характер Бывалова не позволяет ему извлечь для себя что-нибудь поучительное из всех своих ошибок и неудач, осмеянных зрителем. Ведь в том состоит суть его комизма. В конце фильма он также глуп и самодоволен, как и в начале. В последней сцене, когда состоится торжественное выступление «его» ансамбля, он хочет блеснуть перед публикой еще и как певец: поет он громко и фальшиво, за что один из членов ансамбля выбрасывает его со сцены со словами: «Очистите палубу!»

Последовательность сатирической обрисовки образа Бывалова, конечно, не лишает произведение положительной, прогрессивной тенденции не лишает его морали и воспитательного значения. Наоборот, заостренная трактовка этого образа, накопление ряда комических черт в его характере создают из него легко запоминающийся тип и заставляет зрителя смеяться не только над Бываловым, но и над бываловщиной в действительной жизни. Такое накопление комических черт, такое заострение характера, не было бы, конечно, возможно, если бы авторы задумали Бывалова как персонаж, который должен к концу действия исправиться. Вряд ли в таком случае персонаж этот получил бы такую силу обобщения и стал средством активной критики в нашем обществе.

Специфика комического искусства предопределяет и характер изображения положительного героя комедии, который тоже может выра-

жать положительный замысел автора, только активно участвуя в комическом действии.

Это может быть в двух формах.

Первая: положительный комический персонаж завязывает комическое действие, втягивает в него отрицательный персонаж и тем вызывает смех, острие которого направлено против отрицательного персонажа. К примеру, любой шут, Петрушка в народном творчестве или слуги господ во многих классических комедиях.

На такой основе покоится в советской кинокомедии, например, образ Кости в «Веселых ребятах» Александрова или образ Стрелки в его комедии «Волга-Волга».

Особенно ярко мы можем убедиться в этом, например, в сцене, когда Стрелка доказывает Бывалову, что в их городе существуют таланты. Стрелка вместе с другими героями, играющими на разных инструментах, поющими и танцующими преследует и окружает Бывалова. Они доводят его почти до потери человеческого облика. Стрелка со всей энергией участвует в этой веселой истории. Но острие смеха направляется против Бывалова. Эта сцена усиливает противоречие между образом Бывалова и понятием зрителя о советском человеке, то есть усиливает его отрицательные комические черты.

Однако можно себе легко представить столкновение Стрелки с Бываловым в таком плане: она выступила бы против Бывалова, прямо выразила бы упреки к этому персонажу, то есть разоблачила его перед общественностью, объявив, что он неспособный, самолюбивый и глупый человек, что он из-за своей ограниченности не в состоянии заметить творческие возможности людей, живущих вокруг него и т. д. Нет сомнения, что Стрелка высказала бы в сущности ту же идею, которую несет она в картине, но в таком случае ее конфликт с Бываловым потерял бы свой комизм, Стрелка стала бы совершенно другой Стрелкой — героиней драматической, а не комической.

Другая форма положительного комического образа: персонаж бессознательно раскрывает зрителю положительные черты своего характера тем, что проявляет их в смешных комических поступках. В фольклоре это Иванушка-дурачок. Классическим примером является один из героев Аристофана Тригей, который, желая выпросить для народа мир, летит к Зевсу на... навозном жуке. Аристофан здесь остроумно наводит зрителя на мысль, как необходим мир, если стоит его добиваться даже столь парадоксальными средствами. Смеясь над поведением Тригея, зритель осознает и утверждает тем самым его благородную цель.

Если персонажи этого типа имеют какой-нибудь общественный недостаток, предлагаемый автором к осмеянию, этот недостаток всегда как-то связан или уравновешен хорошими чертами их характера и часто вытекает из недоразумения, легковерия, наивности персонажа. Поэтому основное звучание произведений, в центре которых стоят такие образы, как правило, юмористическое, а не сатирическое.

В советской кинокомедии на этом принципе основывается комизм многих героев комедий Пырьева. Свинарка Глаша («Свинарка и пастух») попадает в смешные ситуации из-за своей наивно выраженной страсти узнать все о своей специальности. Мудрецов в «Кубанских казаках» является смешным из-за своей преувеличенной заботы о товарах своего колхоза на ярмарке. Ворон, председатель колхоза, в той же картине поступает комически, в силу своего «узкоместнического патриотизма». Однако, эти и много других аналогичных образов имеют одновременно и ряд положительных черт, характеризующих советского человека, и — это главное в них. Их комизм часто прямо вытекает из перегиба, наивного выполнения или неправильного понимания хороших прогрессивных намерений.

Правильно, по нашему мнению, использовали закономерности воплощения положительных комических образов авторы картины «Верные друзья», что особенно ярко проявляется в сцене, когда академик Нестратов осознает свои ошибки, сравнивая себя с «очковтирателем, бюрократом, подхалимом и чинодралом» Неходой. Это происходит именно в ситуации, когда милиционер принимает академика за жулика. Буквальное понимание милиционером слов Нестратова наталкивает специфически юмористическим приемом зрителя на осознание важной сути происходящего в этой сцене «прозрения» Нестратова. За этим традиционным комедийным недоразумением раскрывается на самом деле серьезный конфликт между Нестратовым и Неходой. Авторы дают зрителю возможность сделать это умозаключение самостоятельно и тем самым дают ему возможность посмеяться. Даже заявку на близкое «исцеление» Нестратова авторы выражают в небольшой комической реплике: «Я тебя породил, я ж тебя и убью!» — обещает академик Неходе. Если бы поучительная тенденция этой сцены была высказана авторами в лоб (как это часто бывало), она разрушила бы комедийный характер картины.

Следовательно, авторы, которые, не доверяя специфике комического, декларируют идею комедии, оказывают своему произведению медвежью услугу: они хотят «усовершенствовать» комедию средством, которое ограничивает комическое воздействие на зрителя, отнимают у него возможность смеяться, другими словами, рубят ветку, на которой сидят.

В заключение наших рассуждений о специфике комического и комедии необходимо добавить два замечания.

Первое: в жизни и в искусстве мы встречаем иногда мотивы, которые воспринимаются как юмористические, вызывают улыбку и смех, которые, однако, совсем потеряли характер упрека, характер критики.

Вспомним, например, незабываемые сцены из картины «Ленин в 1918 году», где В. И. Ленин и Я. М. Свердлов кипятят молоко.

Тот же мягкий юмор находится в обрисовке образа Чапаева, например, в сцене с ветеринаром, в разговоре об Александре Македонском или в сцене, где Чапаев отвечает на вопрос, за какой Интернационал он воюет.

Мы видим, что юмор этих сцен основывается на принципах общих для всякого юмора: зритель улыбается, осознавая суть затруднений, в которые попал герой. Однако эти юмористические элементы связаны с образами, которые настолько чисты, светлы и настолько завоевали любовь зрителя, что в его улыбке не может остаться ни малейшего следа осмеяния. Смех здесь приобретает совершенно другую функцию — он приближает героев к зрителю и увеличивает симпатии и уважение зрителя к ним.

Юмор этого рода всегда встречается и встречался в драматических произведениях. На этом основании возникло мнение, что он может стать основой современного комедийного искусства. Например, Н. Погодин («Театр», 1952, № 5) считает комизм Василия Теркина из поэмы Твардовского образцом комизма новой комедии. Это, конечно, ошибочное мнение. Нет никакого сомнения, что теплый человеческий юмор, который восхищает нас в образе Теркина, может лечь в основу прекрасных, жизнерадостных драматических произведений.

Но принять юмор этого рода за общий принцип драматургического построения комедии значило бы лишить комедию стержневой и специфической для нее задачи — стать критиком в нашем обществе, стать активным средством против отстающего, отмирающего в жизни.

Второе замечание: в действительной жизни часто встречаются мотивы, которые вызывают смех, хотя они совсем не основываются на комическом противоречии. Так, например, удача в работе, хорошо сданный экзамен, спортивный успех или выигрыш по займу и даже отдых на свежем воздухе, хорошая погода, солнце могут вызвать веселье, смех, хотя

тут не может быть и речи о каком-либо комическом противоречии. Мотивы такого порядка, конечно, встречались и будут встречаться в искусстве, вызывая и здесь хорошее настроение и радостный смех. Их воздействие на зрителя аналогично воздействию веселой музыки. Было бы бессмысленно не учитывать их или даже возражать против них. Однако не трудно понять, что это элементы не комического порядка. Они могут присутствовать в комедии (также как мотивы, о которых мы говорили в первом замечании), и зритель, конечно, всегда будет благодарен за них, однако они не могут стать основой комедии, так как они не способны вызвать комическое действие, комическую борьбу, комический конфликт.

2

Закономерности комического и смеха предопределяют два основных требования к автору и исполнителям комедии, подвергающей осмеянию отрицательные явления действительности: первое — показать наглядно, ярко и в наиболее острой форме противоречие между данным общественным явлением и положительным общественным идеалом; второе — дать возможность зрителям активно осознать это противоречие, то есть заставить их рассмеяться.

Характер комического и природа смеха определяют также выразительные средства и приемы, при помощи которых авторы решают эти задачи. Комическое разоблачение предполагает, как мы видели, настолько яркую, выпуклую и наглядную обрисовку отрицательного, что зритель, смеясь, осознает положительные идеалы, которым это отрицательное противоречит. Поэтому вопрос комического преувеличения — ключевой вопрос конкретной обрисовки и воплощения комического образа и комической ситуации.

Художественное преувеличение, разумеется, присуще всякому виду искусства, не только комическому. Но в комическом искусстве, особенно в его острой, боевой форме — в сатире, мы встречаемся со своеобразным, необычным преувеличением. Стремление как можно злее высмеять отрицательные социальные явления часто приводит к такому преувеличению, которое, на первый взгляд, противоречит всякой реальной достоверности.

В некомических видах искусства, особенно в эпоху романтизма, а также в фольклоре — в сказках, былинах и легендах — мы встречаем такое же выразительное смелое преувеличение. Однако поскольку идея здесь раскрывается в непосредственной борьбе между положительными и отрицательными персонажами, постольку преувеличение помогает положительным героям яснее высказать тогда намерения, осветить свои цели и борьбу за идеалы общества, или отрицательным персонажам — борьбу против них. Преувеличение находится тогда в соответствии со значительностью намерений и целей персонажей. Поэтому мы встречаемся здесь с гигантами страстей и деяний, с непобедимыми борцами, с необычайной силой любви, ревности, ненависти, с великанами добра и демонами зла.

Комическое преувеличение имеет обычно другую задачу. Оно, как правило, помогает усилить несоответствие между действиями людей и их подлинными целями, подчеркнуть ничтожество и несостоятельность отдельных конкретных явлений по сравнению с современными общественными идеалами. Следовательно, преувеличение в комическом искусстве почти всегда касается общественных недостатков, бессмысленности тех или иных явлений, глупости поведения людей. При этом комическое преувеличение не может выразить свою действительную цель непосредственно. Оно всегда указывает на существенные стороны явлений косвенно, предоставляя зрителю возможность обнаружить их самостоятельно. Это приводит комедий-

ных авторов к оригинальным, непривычным сравнениям, намекам, к пробуждению отдаленных ассоциаций, к поискам необычных ситуаций. Салтыков-Щедрин не просто говорит, что какой-то чиновник очень глуп, а показывает, что у этого чиновника фаршированная голова. Гоголь мог, конечно, полностью раскрыть характер городничего в столкновении с нормальным, настоящим ревизором, однако в целях усиления комического разоблачения он свел городничего с мнимым ревизором, которого сверх того сам городничий и заставил играть эту роль.

Далее. Задача возбуждения смеха предполагает, что зритель осознает противоречивость любого комического поступка или ситуации не постепенно, не частями, а сразу, целиком. Поэтому комическому искусству свойственны наиболее выразительные и поражающие преувеличения.

Вот почему мы встречаем в комических произведениях людей с ослиными ушами, но в генеральском мундире, людей, имеющих в голове органчик, людей, разделенных пополам и сидящих одновременно на двух собраниях, людей, имеющих вместо головы дуло пушки и курящих вместо сигары атомную бомбу, людей, действующих в совершенном противоречии с естественными законами бытия.

Критерий художественной правдивости и естественности комического преувеличения одинаков с критерием художественной правдивости всякого преувеличения в искусстве. Уже Аристотель в своей «Поэтике», советуя поэтам, как они должны защищаться от обвинений в том, что в их произведениях представлено невозможное, заключает: «Вообще невозможное необходимо ставить в связь с целью произведения, со стремлением к идеалу или с подчинением общепринятому мнению»*.

Целенаправленность и смысл комического преувеличения ярко определяет Салтыков-Щедрин в полемике с одним из своих критиков, упрекавшим его за историческую невероятность и вообще бессмысленность образа Брудастого в «Истории одного города». «Но зачем же понимать так буквально? — пишет Щедрин. — Ведь не в том дело, что у Брудастого в голове оказался органчик, наигрывающий романсы: «не потерплю!» и «раззорю», а в том, что есть люди, которых все существование исчерпывается этими двумя романсами. Есть такие люди или нет?»**

В реалистическом комическом искусстве совершенно целесообразно и применимо самое невероятное, самое парадоксальное преувеличение, если оно направлено на осмеяние отживающего в обществе и обращает внимание зрителя на общественные недостатки данного времени. В таком случае преувеличение становится средством раскрытия сущности отрицательных социальных явлений, средством их художественной типизации даже тогда, когда оно имеет самые фантастические формы.

Существует, разумеется, и такое преувеличение, основой которого является раздувание несообразностей и выдумывание парадоксов, не имеющих ничего общего с действительностью, с одним только стремлением — возбудить бессодержательный смех.

Реалистическая комедия развивалась именно в борьбе с таким формальным преувеличением, которое проникало из упадочных форм комедии в реалистическую без всякого отношения к ее содержанию. И Шекспир, и Гольдони, и Гоголь выступали против такого способа смешить публику, против такого рода «неправдоподобия», «преувеличения», «карикатуры».

Не нужно доказывать, что они не хотели тем самым уменьшить силу комического воздействия созданных ими комедий. Наоборот, они боролись

---

* Аристотель. Поэтика. 1927, стр. 76.

** Н. Щедрин, О литературе, 1952, стр. 523.

против пустых комедийных штампов, чуждых характеру их персонажей, именно для того, чтобы созданные ими образы были действительно смешными.

Комическое воздействие персонажа усиливается серьезностью и самоуверенностью, с которой он совершает даже самые бессмысленные поступки, не понимая своего комизма. В этом случае, смеясь, зритель самостоятельно и активно обнаруживает этот комизм. Как только высмеиваемый персонаж начинает д е м о н с т р и р о в а т ь свои собственные комические недостатки, он прежде всего ограничивает зрителю возможность смеяться. И сверх того, персонаж вообще теряет общественно-сатирическое звучание: мы уже смеемся (если мы вообще смеемся) не над противоречием между поступками персонажа и общественным идеалом, а над тем, как изобретательно персонаж демонстрирует свои недостатки. Классики никогда не выступали против целенаправленного преувеличения и против обличающей карикатуры, в создании которой они были блестящими мастерами. Высказываясь против «карикатуры», «преувеличения», они имели в виду только такие случаи, когда старые комедийные приемы становились формальными штампами и отвлекали внимание зрителя от нового, конкретного содержания комедии.

На основе высказываний классиков некоторые современные критики и выступают против «с т а р ы х комедийных форм», игнорируя при этом н о в о е, к о н к р е т н о е, и с т и н н о к о м и ч е с к о е содержание комедии.

В предыдущем разделе мы уже встретились с очень важным требованием к воплощению преувеличенных комических образов — с требованием серьезности и самоуверенности, с которой персонаж должен совершать свои смешные поступки. Мы говорили об этом требовании пока в плане общего драматургического построения образа. Еще важнее становится этот принцип в процессе актерского исполнения заостренных комических образов. Не случайно высказывания классиков о проблематике «преувеличения», «карикатуры» касаются преимущественно работ актера.

Талант и мастерство великих комических актеров состоят именно в том, что они умеют действовать в самых невероятных обстоятельствах с совершенной естественностью, связывая таким образом свое парадоксальное действие с элементами совершенно реального человеческого поведения. Это является основой реалистического исполнения ярких комических ролей и также предпосылкой для их целенаправленного комического воздействия.

Здесь нельзя не вспомнить блестящего мастерства Чарли Чаплина. Тот, кто видел картину «Золотая лихорадка», не забудет сцены, где проголодавшийся Чарли варит ботинок и потом жует его, облизывает шнурки и выплевывает гвозди, как косточки, сохраняя до мельчайших деталей естественное поведение приличного человека над вкусным обедом. В «серьезности» и самоуверенности его поведения в совершенно парадоксальной ситуации заключено неодолимое комическое воздействие этой сцены.

В том же отношении хочется напомнить две сцены в исполнении Игоря Ильинского.

В комедии «Закройщик из Торжка» главный герой Петелькин, отчаянно пытаясь избежать необходимости жениться, решает кончить с собой. Он ложится на рельсы и, когда на самом деле подходит поезд, Петелькин прикрывается от него шляпой. Комизм этой сцены заключается именно в том, что актер мастерски применяет в данной необычной ситуации естественный, хорошо знакомый нам в будничной жизни жест.

В кинокомедии «Праздник святого Иоргена» Ильинский в роли парт-

нера рецидивиста Коркиса ожидает своего друга перед церковью, куда тот скрылся. Ильинский в то время принужден притворяться перед местными властями хромым. Он сильно волнуется. В таком случае человек обыкновенно не усидит на месте. Итак, Ильинский с нетерпением бегает невероятно быстро (он очень волнуется) по кругу перед воротами церкви, однако он бегает на костылях, не забывая тщательно исполнять роль хромого. Последовательное и как будто логическое сочетание естественного поведения с обстановкой, противоречивой этому поведению, вызывает залп смеха в зрительном зале.

Эти примеры, и особенно последний из них, интересны не только с точки зрения мастерства актерского исполнения. Они опять-таки (хотя и здесь только в плане создания простой смешной ситуации) указывают на общий принцип и в то же время и общий предел комического преувеличения и дополняют то, что мы выше сказали в связи с требованием идейной целенаправленности комического преувеличения.

В этих простых примерах наглядно видно, что эффективность комического преувеличения зависит не от его масштаба, а от его наглядной, хотя и своеобразной, связи с действительной жизнью. Масштаб преувеличения неограничен, поскольку оно вырастает из питательной почвы реальной действительности, отдельные стороны которой оно подчеркивает, выделяет, усиливает, противопоставляя их другим сторонам.

Самое фантастическое преувеличение в реалистическом искусстве имеет свою конкретную целенаправленность, свою логику. Эта логика своеобразна, она часто совершает головоломные прыжки. Но в то же время зрителю должна быть предоставлена возможность обнаружить корни этой логики в реальной действительности, в реальной жизни.

Как только преувеличение оторвется от этой почвы, то есть в плане драматургической концепции от идейного содержания или в плане актерской игры от естественного человеческого поведения, — оно станет бессмыслицей, формализмом.

3

Все, что сказано выше о процессе создания комического художественного образа вообще, действительно и для кинокомедии. Однако особенности кинематографа и его выразительных средств оказали своеобразное влияние именно на способ преувеличения в кинокомедии.

С одной стороны, кино ограничивает возможности преувеличения по сравнению с условным характером преувеличения в театре. Интонации, жесты, грим, реквизит и тому подобное должны на экране соответствовать реальной среде, в которой протекает действие. Любое преувеличение, уходящее от реальных форм действительности, вызывает впечатление фальши и сразу же уводит внимание зрителя от содержания эпизода, смех направляется не на то, что хотел осмеять автор. Просматривая сегодня старинные кинокомедии, мы часто смеемся не столько над их содержанием, сколько над несовершенством и наивностью их реализации, над неуклюжим соединением театральной условности с реальной средой.

С другой стороны, техника кинематографа необычайно обогатила возможности комической, сатирической обрисовки образов. Мы встречаемся здесь со своеобразным парадоксом. Кино при всей своей максимальной требовательности к фотографической реальности изображаемого позволяет намного больше преувеличивать, больше нарушать естественную логику отношений между реальными предметами, чем какой-либо другой вид драматического искусства. В этом отношении возможности кино ближе к возможностям изобразительных искусств. В кино в целях осмеяния можно показать человека в самых невероятных и даже опасных для жизни ситуациях.

Попытаемся подтвердить этот своеобразный парадокс на примере. Сравним предполагаемые возможности театрального и кинематографического воплощения «Прозаседавшихся» Маяковского (когда необходимо показать раздвоенных людей, присутствующих одновременно на двух разных заседаниях). Представим себе, что с помощью какого-нибудь сложного трюка возможно показать на сцене половину живого человека. Ясно, что в этом не могло бы быть ничего смешного, и сатирическое содержание сцены ушло бы целиком на задний план. Чем совершеннее была бы иллюзия половины живого человека, тем ужаснее была бы она для зрителя. Мы видим, что такую задачу в театре можно осуществить, лишь усиливая театральную условность (например, приближаясь к кукольному театру), или на основе трюка, который поразил бы своей изобретательностью, но все же можно было бы с первого момента раскрыть его механику.

Напротив, кинематографический трюк дает нам возможность показать половины живых людей и даже самый момент их разделения, не опасаясь ужаса зрителей (особенно, если эта сцена будет носить отчетливо комический характер). И в прямую противоположность театру, в кино сцена эта будет тем смешнее, чем совершеннее будет иллюзия раздвоения, чем лучше будет скрыт механизм трюка, чем естественнее будут вести себя обе половины заседающих.

На экране можно добиться сатирического воздействия и вызвать смех, открыв живому человеку черепную коробку и показав, что в ней сложены «вышедшие из употребления предписания». В театре это совершенно немыслимо.

Если кто-нибудь в действительности или на сцене слетел бы с третьего этажа и провалился бы еще сквозь пол, это возбудило бы в зрителях испуг, ужас. Но вспомним сцену из комедии Александрова «Волга-Волга», где Бывалов проваливается сквозь все палубы парохода: она неизменно вызывает смех у всего зрительного зала.

Можно было бы найти сотни подобных примеров, которые доказывают, что фотографический характер изображения в кино никак не препятствует комическому преувеличению, а, наоборот, дает ему самые большие возможности по сравнению со всеми другими видами драматического искусства.

Эти безграничные возможности кинематографа были до сих пор использованы кинокомедией с целью сатирического осмеяния, по нашему мнению, в совершенно недостаточном масштабе.

4

Задача реалистической комедии, как мы видели, не только обнаружить и выпукло обрисовать противоречие общественных недостатков с общественным идеалом, но и всеми средствами усилить смех зрителя над носителями этих недостатков. В решении этой задачи авторам и исполнителям комедии помогает использование ряда комедийных средств, смешных элементов, связанных с комическим преувеличением, которые встречаются во всех формах комедии с древности до наших дней. Устойчивость этих элементов состоит в том, что они покоятся на простых контрастах с нормальным человеческим обликом, на диспропорции в формах тела, на причудливости походки, на отклонениях от норм речи (повторение слов, оговорки, заикание), на неправильном употреблении самых простых вещей (неподходящий для данной ситуации костюм), на неловкости, туговатости в соображении и т. д. Эти элементы в большинстве случаев не могут непосредственно выражать социальный комизм образов, однако они сами по себе могут вызывать смех.

Правда, в «чистом» виде они являются единственным источником комизма бессодержательного бульварного фарса и сегодняшнего буржуазного гротеска. Это, однако, не значит, что следует вообще отрицать возможность применения таких элементов. В руках комедиографа-реалиста они являются действенным оружием, от которого отказываться нет решительно никаких оснований.

Смешные элементы такого рода в связи с комическим преувеличением мы находим во всех классических комедиях и в подлинно художественном актерском исполнении их. Можно написать целую книгу об использовании, например, такого «избитого» комедийного средства, как падение поскользнувшегося, споткнувшегося человека во многих классических комедиях. Мы увидели бы, что, хотя такие элементы не углубляют как-то существенно социальное содержание образов, они все-таки поддерживают и усиливают смех, направленный против того, что осмеивает комедия.

Не случайно знаменитые комические персонажи классической литературы и драматического искусства имели, как правило, некоторые физические недостатки, которые сами по себе вызывали смех. Одни были худые, как Дон Кихот, другие — толстые, как Фальстаф.

Вспомним описание двух героев «Миргорода»: «Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх».

В классических комедиях можно найти самые простые традиционные комедийные элементы. В «Ревизоре» Гоголя городничий берет вместо шляпы футляр, Бобчинский и Добчинский сталкиваются головами, Хлестаков поскальзывается и «чуть-чуть не шлепается на пол», городничий оговаривается: «Пусть каждый возьмет в руки по улице... черт возьми, по улице, — по метле...» и т. д.

Нет сомнения, что комедия Гоголя многое утратила бы, если устранить из нее все подобные как будто «только смешные» элементы. Они целенаправленны, они все вполне органично подчинены замыслу автора беспощадно высмеять городничего и обстановку, породившую его.

Буржуазная, формалистическая комедия «только смешным» пытается подменить подлинно комическое. Однако нельзя, исходя из этого, изолировать «только смешное» от комического или даже противопоставлять смешное комическому. Это непременно приводит к выдумыванию парадоксального «жанра» «серьезной» или, лучше сказать, «грустной» комедии и порождает боязнь авторов по-настоящему смеяться над комическим.

Кинематография принесла много нового в область комедийных выразительных средств. Деталь, движение камеры, отделение звука от его реального источника, контраст дикторского текста с образом, ускоренная или замедленная съемка, сопоставление самых отдаленных образов при помощи монтажа и прежде всего кинематографический трюк — все это предоставляет автору кинокомедии неисчерпаемые возможности сатирической и юмористической характеристики образов и возбуждения смеха над тем, что отживает, что мешает в нашей жизни.

Кинематографический трюк является, без всякого сомнения, одним из самых значительных выразительных средств, которыми может располагать современная комедия и сатира. Трюк открыл кинокомедии путь для неограниченного развития фантазии и изобретательности, столь характерных для самой сути комизма и проявляющихся до сих пор в полной мере лишь в литературе и карикатуре. К сожалению, кинематографический трюк в нашей современной комедии очень редко используется с целью сатирической обрисовки отрицательных общественных явлений.

Остроумно был применен трюк в некоторых сценах короткометражной кинокомедии «Тарапунька и Штепсель под облаками». Например, снятое рапидом и показанное под траурную музыку возвращение киевских болельщиков футбола после проигранного матча не только вызывает смех, но удачно нацеливает его острие против некоторой простодушности спортивных болельщиков.

Кинематографический трюк в самом широком смысле этого слова нельзя, однако, ограничить только функцией сатирического осмеяния. Он вполне закономерен и уместен в юмористическом плане при трактовке положительных образов комедии и там, где комедия хочет быть веселым, жизнерадостным зрелищем. Не нужно бояться применять комедийный трюк, поскольку он не обижает человека, не вызывает грубую насмешку над человеческим достоинством, а, наоборот, связан с приключениями веселых, здоровых, оптимистических героев комедии.

В этом отношении стоит вспомнить отличную кинокомедию режиссера А. Попова «Два друга, модель и подруга», комедию, которая достаточно доказала свою жизнеспособность тем, что до сих пор появляется на экранах, хотя снята в период немого кино. Герои комедии, два изобретателя-самоучки, попадают со своей моделью машины для изготовления ящиков в смешные ситуации, в которых богато использован трюк. Сама их модель с подвижным молотком сверху смешна. Однако это все же ничуть не уменьшает симпатий зрителя к героям и не нарушает прогрессивную идею комедии. Все смешные препятствия, которые приходится героям преодолеть, только подчеркивают их положительные черты, их оптимизм, их энтузиазм. Веселая атмосфера картины помогает возбудить в зрителе желание стать таким же находчивым изобретательным и остроумным, как герои комедии, а ведь в том и состоит основная идейная задача комедии.

С этой точки зрения необходимо от всего сердца приветствовать недавно снятую комедию «Верные друзья». Она доказывает, что смешной трюк, комедийная шутка, использованные со вкусом, никак не препятствуют идейной содержательности комедии. Наоборот, смех здесь выражает, с одной стороны, симпатию к положительным героям, с другой — осуждение отрицательных.

5

Анализируя наши современные кинокомедии, обнаруживаешь, что многообразные комедийные выразительные средства использованы в них недостаточно. В чем причина этого?

Полное и свободное применение всех выразительных комедийных средств и комического преувеличения в реалистической комедии предполагает, безусловно, наличие живой, актуальной цели, ясное осознание конкретных недостатков, заслуживающих общественного осмеяния.

Отсутствие такой ясной цели обязательно ведет или к бессодержательному нагромождению выразительных средств, к формалистическому гротеску (в среде буржуазных художников-ремесленников) или, наоборот, к боязни, робости, нерешительности в применении смешных выразительных средств (в среде художников, стремящихся реалистически отразить действительность).

Несомненно, настоящее социально значимое комическое противоречие, истинный комизм характеров и конфликтов комедии являются единственным условием эффективного развития всех выразительных комедийных средств, имеющихся в распоряжении кинодраматурга, режиссера и актера. Из этого и должны исходить все суждения о практических вопросах постановки комедии. Механическое же деление комедийных средств, оторванных от содержания, на «старые» и «новые», «подходя-

щие» и «неподходящие», «потрепанные» и «оригинальные», а также рассуждения о том, какие из средств, используемых в буржуазной упадочной комедии, являются достойными реалистической комедии юмора, — это все примеры «застольного», близорукого мудрствования, которое разбивается вдребезги при первой встрече с живой действительностью.

Аббат Куаньяр, герой произведений Анатоля Франса, высмеивает церковь изысканными силлогизмами; Уленшпигель показывал зад участникам крестного хода. Оба они, несмотря на резкое различие «средств», заслужили вечную славу на земле и проклятие «святого отца». Было бы, конечно, крайней наивностью и полным абсурдом на основе неких «теоретических» соображений рассуждать о том, которое из этих «средств» лучше и которое устарело.

Недиалектическое понимание этого вопроса вредно для нашей современной комедии, обезоруживает ее, и в итоге приводит к ликвидации настоящего комизма даже в том случае, когда оно кроется за общими, как будто правильными положениями. Некоторые из критиков склонны видеть новое в комедии не в ее содержании, не в том, ч т о она высмеивает, но в ее форме, в том, к а к она высмеивает. Так, например, Д. Еремин в статье «О конфликте в кинокомедии» утверждал: «...главные ошибки комедиографов коренятся, видимо, не столько в отсутствии реальной жизненной основы для комедии, сколько в наличии буржуазных теоретических пережитков в сознании творцов и в их недостаточной творческой самостоятельности, в неумении найти новую форму и должную меру сатирического и смешного»*.

Мы видим, что автор советует комедиографам искать какие-то «новые формы» и «меры» комического вместо того, чтобы помочь им искать истинно комическое в действительности. Рассуждения такого рода уводят комедиографов от сущности вопроса, ставят всю проблематику вверх ногами. Ведь истинное различие между буржуазным, упадочным фарсом и нашей острой, сатирической комедией заключается прежде всего в резком различии их содержания и лишь во вторую очередь — в выборе и способах применения комедийных выразительных средств. Буржуазный фарс любыми средствами осмеивает человеческое достоинство, чтобы отвести внимание зрителя от действительно комического в развитии общества. Наша сатира, наоборот, направляет уничтожающую силу смеха против всего, что препятствует развитию человеческого достоинства, против всего, что каким бы то ни было образом мешает движению общества вперед. И к этому прогрессивная сатира будет стремиться в с е м и в ы р а з и т е л ь н ы м и к о м е д и й н ы м и с р е д с т в а м и.

Если авторы киносатир и кинокомедий научатся разоблачать в нашем обществе все то, что заслуживает осмеяния, и если будут с этим бороться страстно, решительно и смело, они не будут задумываться над тем, какими средствами надлежит им для этого пользоваться. И тогда теоретики, к большому своему удивлению, обнаружат возникновение новой социалистической комедии с вполне «новыми» комическими средствами.

---

* Сборник «Вопросы киноискусства», Госкиноиздат, 1949, стр. 85.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Георгий МДИВАНИ

СОЛДАТ ИВАН БРОВКИН

Огромная луна светит над деревней. В голубой ночной дымке блестят железные крыши домов, расположенных вдоль широкой улицы.

Аллеи зеленых деревьев, палисадники, дома. Все залито лунным светом. По улице под звуки гармонии степенно гуляют пары.

Впереди всех чуть вразвалку шагает, растягивая трехрядную гармонь, парень в белой рубашке с непокрытой кудрявой головой. Это Ваня Бровкин. Он ничем не примечателен — ни широкими плечами, ни высоким ростом, ни даже голосом, но когда он, глядя на луну, задушевно и проникновенно поет свою песню, кажется он и красивым и высоким.

Идущая сзади пара замедляет шаги, постепенно отстает и скрывается за калиткой.

Ваня поет:

Не для тебя ли в садах наших вишни
Рано так начали зреть?
Рано веселые звездочки вышли,
Чтоб на тебя посмотреть.
Если б гармошка умела
Все говорить не тая...
Русая девушка в кофточке белой,
Где ты, ромашка моя?
Птицы тебя всюду песней встречают,
Ждет ветерок у окна,
Ночью дорогу тебе освещает,
Выйдя навстречу луна.
Где бы я ни был — помни о друге,
Жди, как любимые ждут.
Ведь о тебе все гармони в округе
Лучшие песни поют*.

Вторая пара тоже постепенно отстает и скрывается в переулке.

На скамейке, под кустами цветущей сирени, обнявшись, сидят парень и девушка. Они целуются.

Круглолицая веснушчатая девушка поворачивает голову и шепотом, словно боясь помешать песне, меланхолично говорит:

— Жаль мне Ваню, — и, вздыхая, добавляет: — Ах, если бы меня так любили, как Ваня любит.

Парень, ничего не отвечая, берет обеими руками голову девушки и, закрыв глаза, приникает к ее губам.

В другом палисаднике — другая девушка с другим парнем. Взявшись за руки, они молча глядят на луну и слушают песню Вани.

---

* Текст песен А. Фатьянова.

На крыльце одного из домов, облокотившись на перила, стоят парень и девушка с тонкими капризными губами: они тоже слушают песню Вани.

— Ишь, заливается соловей! А все из-за дочки нашего председателя, — ехидно говорит девушка. — Так и выдаст за него Тимофей Кондратьевич свою Любушку, держи карман пошире!

— А почему не выдаст, если между ними любовь? — спрашивает парень и будто невзначай обнимает девушку за плечи.

— Кому нужна любовь этого бездельника? — презрительно говорит девушка и сердито сбрасывает руку парня с плеч: — А ты чего лезешь?

— Это я так... — бормочет парень. — Может тебе холодно...

— «Холодно», — передразнивает его девушка. — Какое тебе дело, холодно мне или жарко?

— И за что только ты меня мучаешь? — умоляюще говорит парень и с отчаяния несколько раз ударяется головой о столб крыльца.

— Ну, ты, полегче, дом сломаешь! — восклицает девушка. — Он не твой, а моего отца. И вообще... я еще не знаю, где мы будем жить... Если, конечно, я тебя полюблю.

— Такой дом построю! Первый дом на деревне будет! — восторженно восклицает парень и снова обнимает девушку.

— А ну, руки! Убери руки! — И она сердито сбрасывает его руку.

Ваня уже один шагает по улице и, глядя на голубой дом, в стеклах веранды которого отражается луна, продолжает петь.

Дом председателя колхоза Тимофея Кондратьевича Коротеева. В большой комнате сидят за столом и неторопливо пьют чай Тимофей Кондратьевич — коренастый человек средних лет, с чапаевскими усами на суровом, загорелом лице и хитрыми, пронизывающими глазами; его жена, Елизавета Никитична — плотная, еще красивая женщина; их семнадцатилетняя дочь Любаша и бухгалтер колхоза Аполлинарий Петрович Самохвалов — высокий худой мужчина лет тридцати, с уже лысеющей головой, которая торчит на длинной шее, как тыква на палке. Самохвалов одет с претензией на шик. Его не первой свежести коричневый костюм тщательно разглажен; дешевый галстук бросается в глаза своей слишком пестрой расцветкой. Из бокового кармана пиджака виднеется яркоголубой гребешок, несколько ручек и карандашей. Он редко улыбается, боясь показаться неумным.

— Я, конечно, ни за что не поехал бы на работу в деревню, — говорит Самохвалов, глядя на Любашу, — если бы не вы, Тимофей Кондратьевич. Меня в Москву приглашали... Заместителем бухгалтера целого министерства, но не мог я вам отказать, Тимофей Кондратьевич, — не сводя глаз с Любаши, он кладет в стакан несколько кусков сахару и назидательно объясняет: — Сахар полезен для мозгов, особенно для нашего брата... умственных работников.

С улицы доносится песня Вани.

— Чего это непутевый горланит в такой поздний час? Пьян он, что ли? — сердито говорит Коротеев.

— И за что только прозвали парня непутевым? — со вздохом произносит Елизавета Никитична.

— А как иначе? — сердится муж. — Лодырь он, и больше ничего.

— Ты виноват, — обращается к Коротееву жена.

— Я? — удивляется Коротеев.

— Да, ты! — наступает жена и, подражая голосу Коротеева, передразнивает его: — «Давай, Ваня, давай спой! Люблю я тебя слушать, душа радуется». Как чуть выпьешь, небось, сразу Ваню кличешь.

— Водка музыки требует, — пытается отшутиться Коротеев.

— Сам ты приучил, что на всех свадьбах и посиделках Ваня с гармошкой — первый человек, — продолжает Елизавета Никитична. — А сейчас парня прозвали непутевым. Это ты его так окрестил.

— И верно окрестил, — отвечает Коротеев. — За гармонь да за песни в колхозе трудодни не начисляют.

— Мать его жалко, — вздыхает Елизавета Никитична.

— Мое мнение такое, — начинает философствовать Самохвалов, желая придать значительность каждому своему слову и попрежнему не отрывая взгляда от Любаши. — Человек может петь, когда у него все, как говорится, в порядке и по службе и дома. И когда в голове есть, от чего петь. А без этого песни и стишки — как опиум, так сказать, отрава...

Ваня останавливается у дома Коротеева. Внезапно сорвавшись с места, он обегает дом с черного хода, подходит к деревянному крашеному забору и, подражая соловью, начинает свистеть.

Прислушивается к свисту сидящая за столом Любаша.

— Хорошо на улице, Любовь Тимофеевна! Луна... Так сказать, благорастворение воздухов... — говорит Самохвалов. — Соловьи поют... Красота! Может, пройдемся?

— Нет, спасибо, мне спать хочется, — небрежно отвечает Люба, вставая с места и потягиваясь.

Не попрощавшись, она выходит в соседнюю комнату.

Ваня продолжает свистеть, глядя на окна дома Коротеевых.

Вдруг одно из окон тихо открывается и в нем показывается Любаша.

Ваня быстро кладет гармонь на траву и, ловко перепрыгнув через забор, подбегает к окну.

— Любаша... — шепчет он.

— Ох, напугал! — так же тихо отвечает Люба, делая вид, что не ждала его. — Что ты бродишь по ночам, спать мешаешь?

— Зачем тебе спать? Посмотри, какая ночь! — шепчет Ваня. — Не могу я без тебя, Любаша...

Из конуры в углу двора вылезает огромный лохматый пес Коротеевых, смотрит на Ваню и вдруг бросается на него. Спасаясь, Ваня пытается влезть в окно, но Любаша отталкивает парня.

— Ты что, с ума сошел? Увидит нас отец — убьет.

От толчка Ваня срывается с подоконника и падает на землю, но тотчас же вскакивает и бежит к забору. Собака за ним. Ваня пытается влезть на забор, но собака тянет его за брюки назад.

Неожиданно забор, не выдержав тяжести, падает на птичник. Ваня падает на землю.

По двору разлетается птица; кудахчут куры, гогочут гуси.

Ваня вскакивает.

В зубах у собаки остается большой клок его брюк.

Ваня бежит сломя голову. За ним с громким лаем несется собака

На двор выбегает Коротеев, за ним Самохвалов.

Неистово лает собака, кудахчут куры, гогочут гуси.

Мычит в хлеву перепуганная корова.

— Воры! Воры! — кричит Самохвалов.

Ваня бежит дворами, ловко перепрыгивая через заборы. Со всех сторон несется лай собак.

На крыльце дома, в котором помещается правление колхоза, дремлет старик-сторож с охотничьим ружьем в руках. Услышав крик Самохвалова: «Воры! Воры!», он вскакивает с места.

А Ваня в это время перепрыгивает через забор и бежит вдоль улицы.

Сторож, увидев спрыгнувшего с забора и бегущего по улице человека, кричит ему вдогонку:

— Стой! Стой! — и стреляет в воздух.

В избе Бровкиных. В первой комнате за швейной машиной сидит мать Вани — Серафима Макаровна, худая, маленькая женщина средних лет. Услышав выстрел, она перестает шить, прислушивается и недоуменно пожимает плечами.

Неожиданно распахивается дверь и в комнату вбегает Ваня с гармонией в руках; волосы его взъерошены, рубашка порвана.

Увидев взволнованного сына, мать вскакивает с места и испуганно спрашивает:

— Что? Что с тобой?

— Ничего... ничего... — скороговоркой отвечает Ваня.

— Кто стрелял?

— Не знаю... Ты только не волнуйся, — отвечает сын и прислушивается.

— Тебя ранили? — вскрикивает мать и бросается к сыну.

У поваленного забора дома Коротеева собрались привлеченные шумом колхозники.

Попрежнему неистово лает собака.

Любаша, уже лежа в постели, со страхом прислушивается к крикам, доносящимся со двора.

— Вот оно... Вещественное доказательство! — победоносно произносит Самохвалов, поднимая с земли клок от брюк Вани.

Коротеев, взяв у него из рук обрывок материи, внимательно разглядывает его, потом, бросив взгляд на открытое окно в комнате дочери, сразу догадывается, в чем дело.

— Непутевый Ваня! Его работа — ясное дело! Его паспорт, — ехидно говорит девушка с капризными губами.

Злой Коротеев быстро поворачивается и идет по залитой лунным светом деревенской улице. За ним идут все присутствующие. Горячие споры продолжаются на ходу.

— И как ему, обормоту, не стыдно! — укоризненно говорит женщина средних лет с бегающими глазками заядлой сплетницы. — До чего парень докатился — на воровство пошел!

— Нехорошо гусей воровать, — назидательно говорит Самохвалов. — Птица эта шумливая... с ней хлопот не оберешься, — серьезным тоном добавляет он.

— Зачем Ване гуси? Он к Любаше пробирался, — шепотом говорит один из парней, идущий рядом с Самохваловым.

Услышав имя Любаши, Самохвалов кричит:

— Начал с гусей, а потом и до лошадей доберется!

— Сроду у нас в деревне воров не было, — качая головой, говорит седая женщина.

— Если воров нет, зачем держать собак? — спрашивает Самохвалов. — Они только против воров и действуют. Иначе одни накладные расходы.

— Собаки — это так... для порядка, — неуверенно отвечает какой-то старик.

— Знаю я эти порядки! — ехидно улыбается Самохвалов. — Слава богу, что собака голос подала, иначе завтра Ваня Бровкин отвез бы гусей на базар. И поминай как звали!

— Совсем повредился парень. А все от лени, от безделья это, — беседуют между собой женщины, идущие за Коротеевым.

— Никогда не поверю, что Ваня пришел воровать! — убежденно говорит один из колхозников.

— А зачем к гусям лез? — спрашивает Самохвалов. — Гуси только для питания и пригодны. С ними песни не споешь!

— Он не к гусям, а к гусыне пристраивался, — ухмыляется один из парней.

Любаша в своей комнате. Она сидит на кровати и с волнением прислушивается к удаляющемуся шуму.

Входит Елизавета Никитична, включает свет и сердито смотрит на дочь.

— Чего в темноте прячешься? Ну говори, что вы там натворили?

Уткнувшись головой в подушку, Любаша расплакалась. Выражение лица Елизаветы Никитичны смягчается, она садится на кровать и, обнимая дочь, с мягкой укоризной говорит:

— А ведь завтра над нами вся деревня будет смеяться.

— Ну и пусть! — все еще плача, но уже, как всегда, капризно отвечает Любаша.

— Бездельник он, дочка. Не пара он тебе.

— А мне все равно, какой он, — отвечает дочь и, прижавшись головой к матери, шепотом добавляет: — Люблю я его.

Елизавета Никитична с досадой качает головой и, гладя рукой голову дочери, вздыхает.

— Горе ты мое, горюшко...

Все еще сердитый Коротеев быстрыми шагами молча идет по улице. За ним еле поспевают Самохвалов и остальные.

Разбуженные шумом, просыпаются колхозники и, выбегая на улицу, недоумевающе спрашивают:

— Что такое? Почему стреляют?

— Воры!

— Какие воры?

— Обыкновенные.

— Ваня непутевый к председательским гусям подбирался, — нарочито громко, чтобы все слышали, говорит Самохвалов.

— Эй ты, бухгалтер! — грозно наступает на Самохвалова какой-то парень. — Заткнись, иначе я не поручусь за твое здоровье!

— Отстань от него! — тянет парня за рукав девушка.

У Бровкиных. Ваня слышит доносящиеся с улицы крики людей. Он нервно шепчет:

— Пропал... Идут...

Мать прислушивается к шуму и, догадавшись в чем дело, сразу свирепеет:

— Я им покажу!

Она поворачивается, чтобы выбежать на улицу, но Ваня хватает ее за руку.

— Не твое это дело, мама, не вмешивайся.

— Как это не мое дело? — не унимается Серафима Макаровна: — Чего они за тобой гоняются, как за каким-нибудь преступником? Я им...

— Подожди, мама, — удерживает ее Ваня. — Я забор сломал.

— Какой забор? — удивляется Бровкина.

— Председательский, — со вздохом отвечает Ваня.

Серафима Макаровна молча разводит руками и садится. После небольшой паузы, укоризненно качая головой, произносит:

— Разве мало других заборов? Зачем именно председательский, сынок? — И со вздохом добавляет: — Горе ты мое, горюшко...

Ваня смотрит в открытое окно. Мимо идут колхозники. Повернули к крыльцу Бровкиных. Слышен громкий стук в дверь. Ваня ложится на кровать и закрывается одеялом.

У крыльца стоит Коротеев и громко стучит в дверь.

За дверью слышен голос Серафимы Макаровны:

— Кто там?

— Это я, Коротеев, открой, Серафима!

Серафима Макаровна открывает дверь.

— Что случилось, Тимофей Кондратьевич?

— Где Ваня?

— Дома. Кажется, спит.

Коротеев без приглашения входит в дом. За ним Самохвалов и несколько колхозников. Остальные ждут на улице. В первой комнате вспыхивает свет. Коротеев видит: на стуле разбросана одежда, на полу мокрые от росы сапоги, на столе лежит гармонь.

— Что случилось? — спрашивает мать.

— Он у председателя забор сломал, — отвечает один из колхозников.

— Будет вам! Он ведь у меня непьющий.

— А зачем гуси гоготали? — иронически замечает Самохвалов.

Коротеев берет со стула брюки Вани и внимательно их разглядывает. Сзади огромная дыра.

— Аполлинарий Петрович! — обращается он к Самохвалову. — Приложи.

Самохвалов с готовностью прикладывает клок материи к брюкам Вани.

— Полное совпадение! — восклицает он. — Криминал. А вы говорили, что гуси тут, так сказать, ни при чем.

— Новые брюки, только что купила! — сокрушается Серафима Макаровна.

Коротеев решительно распахивает дверь в комнату Вани.

Ваня, повернувшись лицом к стене, лежит, укрывшись одеялом.

Коротеев, подойдя к кровати, останавливается и громко спрашивает:

— Тебе ничего не снится?

Пауза.

Коротеев садится на стул.

Вошедшие в дом колхозники тоже садятся и смотрят на Ваню.

Вся эта сцена производит такое впечатление, будто друзья собрались у постели больного.

В окна просовываются головы любопытных.

— Ну и артист! Как все натурально представляет! — шепчет кто-то в тишине.

— Смотрите, даже не шелохнется! — говорит другой уже громче.

— Что там случилось? Почему молчат? — спрашивает кто-то, кому не удается пробиться к окну.

— Держись, Ваня! Спи! Не то худо будет! — ободряюще кричит со двора какой-то парень.

Смех на улице.

Свет из первой комнаты освещает стену возле кровати, на которой висит портрет солдата с орденом Славы и множеством медалей на груди. Это фотография отца Вани.

Коротеев хмуро глядит на портрет, потом поворачивается к Бровкиной:

— Жаль мне, Серафима, что у такого отца такой сын уродился...

Ваня, незаметно скосив глаза на портрет отца, тяжело вздыхает.

— Ничего не поделаешь, Тимофей Кондратьевич, гримасы природы! — ехидно добавляет Самохвалов.

Хохот за окном.

Коротеев поморщился.

— Ну вот что, Иван, — говорит он вставая. — Это мое последнее предупреждение. Иначе поставим вопрос на правлении колхоза и вышвырнем тебя, как сорную траву. Понял? — грозно спрашивает он.

Ваня, слегка открыв глаза, наивно отвечает:

— Понял, Тимофей Кондратьевич.

Громкий хохот собравшихся за окном.

Коротеев быстро выходит из дома Бровкиных, за ним Самохвалов.

За Самохваловым устремляется встревоженная Серафима Макаровна.

— Что же это такое получается, Тимофей Кондратьевич? — сердито говорит Самохвалов. — В ваших руках вещественные доказательства. Забор сломан.

— Да он же мальчик, — старается оправдать сына Серафима Макаровна.

— Хорош мальчик! — нарочито громко кричит Самохвалов. — Эдак он и до амбаров доберется.

Серафима Макаровна, вдруг рассвирепев, набрасывается на Самохвалова:

— А ты кто такой? Кто ты такой, я тебя спрашиваю? Кто дал тебе право так говорить о моем сыне?

— Успокойся, Макаровна, — обращается к ней Коротеев. — Я ведь только хотел узнать, зачем он у меня забор свалил...

— Не затем, чтобы гусей у тебя воровать, Тимофей Кондратьевич, не затем, ты это хорошо знаешь, — уже не без ехидства говорит Бровкина.

— А зачем, я вас спрашиваю? — снова вмешивается Самохвалов.

— А какое твое дело? — опять набрасывается на него Серафима Макаровна. — Прощалыга ты этакий! Кто ты такой? Кто тебя звал в мой дом?

Коротеев удерживает разбушевавшуюся Бровкину. Поворачивается к присутствующим:

— Да помогите же вы!

Женщины обступают Серафиму Макаровну, всячески стараясь успокоить ее.

Полдень. На пригорке у края большого колхозного огорода лежит Ваня с пастушечьим кнутом в руке и насвистывает свою любимую мелодию.

Внизу, у реки, стадо колхозных свиней. Некоторые из них вошли в воду, спасаясь от жары, другие роют рылом землю на берегу.

Ваня поднимает голову, садится и, окинув взглядом свое стадо, продолжает насвистывать мелодию.

Вдруг до него доносятся звонкие девичьи голоса и стук колес.

Ваня поворачивает голову и видит несколько приближающихся к нему телег, на которых сидят колхозные девушки с мотыгами и граблями.

На одной из телег Любаша. Она слышит, как девушки издеваются над Ваней.

Они говорят нарочито громко, чтобы Любаша все слышала.

— Слыхали, до чего Ваня докатился?

— А что с ним случилось? — громко спрашивает девушка с капризными губами, подталкивая в бок подругу.

— Его «выдвинули»... свиней пасти.

— Не может быть! — хохочет третья девушка, показывая глазами подруге на молчаливо сидящую Любашу.

— Я утром сама видела, как он свиней выгонял. От меня хотел спрятаться, а не вышло, — ехидно говорит веснушчатая девушка.

Отворачивается и попрежнему молчит Любаша.

Ваня быстро срывается с места и бежит вниз, к ложбине, боясь, как бы девушки не увидели его пасущим свиней.

Он скрывается в кустах за обрывом.

Девушки останавливают лошадей и бегут вниз к речке. С шумом и гамом они начинают умываться, брызгая водой друг на друга и смеясь.

Ваня сидит, притаившись, в кустах, боясь выдать свое присутствие. Вдруг, к своему ужасу, он замечает, что свиньи вылезли из воды и пошли вверх в сторону огородов.

— Машка! Машка! — шепотом зовет Ваня идущую впереди громадную свинью.

Но свиньи, не обращая на него ни малейшего внимания, скрываются за пригорком.

Ваня выглядывает из своего убежища и хочет бежать за свиньями, но...

В это время девушки с шумом возвращаются в поле.

Ваня мгновенно снова скрывается в овражке.

Оставшиеся без присмотра свиньи влезают в огород и с жадностью начинают подрывать рылами сочные кочаны капусты.

Постепенно все стадо оказывается в огороде и беспощадно уничтожает одну грядку за другой.

Лицо Вани перекашивается от ужаса. Схватив кнут, он ползет по берегу, стараясь остаться не замеченным девушками.

По дороге в машине «Победа» едет Коротеев. За рулем сидит Захар Силыч. Он в морской тельняшке, с голыми руками; грудь широкая. Чувствуется, что это бывший моряк.

Коротеев, увидев в огороде свиней, в ужасе восклицает:

— Что это такое?

Захар Силыч, быстро остановив машину, отвечает:

— Свиньи, Тимофей Кондратьевич. Что же они у вас без присмотра?

Коротеев быстро выскакивает из машины. За ним Захар Силыч. Оба бросаются в огород и с громким криком начинают выгонять свиней.

По дороге по направлению к огородам идет Серафима Макаровна. Она несет обед для сына.

Из-за пригорка вылезает с кнутом в руках перепуганный Ваня.

— Что ж это ты натворил, бездельник? — гневно спрашивает Коротеев.

— Я, Тимофей Кондратьевич... — бессвязно бормочет Ваня.

— Хорош пастух! — бурчит Захар Силыч.

Взбешенный Коротеев выхватывает из рук Вани кнут и хочет ударить им Ваню, но слышит спокойный голос подошедшей Серафимы Макаровны:

— А ну-ка ударь! Попробуй, председатель!

Коротеев швыряет кнут на землю и со злостью говорит:

— Лучше уйду от греха, иначе ты меня до тюрьмы доведешь!

И, повернувшись, быстро идет к машине. Возле машины он останавливается и обращается к Захару Силычу:

— Захар Силыч, присмотри, пожалуйста, за свиньями, а я сюда кого-нибудь пришлю.

С этими словами Коротеев садится за руль, и машина трогается.

Ваня только сейчас оглядывается и видит, какие разрушительные следы оставили свиньи на огороде.

— Эх, сынок! — слышит он голос матери. — Спал ты, что ли?

— Где там спал! — с горечью говорит Ваня и, взглянув по направлению к реке, откуда слышны голоса приближающихся девушек, со вздохом добавляет: — Девушки во всем виноваты.

— Ну, отдавай концы, Ваня, пока тебя здесь девушки не застукали, — говорит Захар Силыч, поднимая кнут Вани.

Ваня быстро бежит к пригорку, за ним — Серафима Макаровна.

Захар Силыч, оглядев «вверенное ему» стадо, качает головой.

— До чего моряк дожил!.. — и, помахивая кнутом, гонит свиней к реке. — А ну-ка, братцы, причаливайте к берегу!

Приближающиеся на телегах девушки видят, как Захар Силыч гонит свиней. Удивлению их нет границ.

— Смотрите, девоньки! Что такое? Наш завгар свиней пасет...

— А ты мне говорила: Ваня...

— Что это вы, Захар Силыч, машину на свинью сменили? — смеясь, спрашивает девушка с капризными губами.

— Разжаловали меня, голубушки мои, — отвечает Захар Силыч.

— А где Ваня?

— Ваня — главный пастух, а я его заместитель.

Девушки хохочут.

По улице быстрыми шагами идет Серафима Макаровна; губы ее сжаты. Она на что-то решилась. В окно высунулся старый колхозник.

— Куда торопишься, Серафима?

— Куда надо, — отвечает она.

Ваня догоняет мать. Он пытается остановить ее.

— Не надо, мама. Опять ты вмешиваешься в мои дела.

— А кто другой вмешается? Кто тебя пожалеет, если не мать?

— Опять идет бедная Серафима Ваню выручать, — говорит ей вслед пожилая соседка.

На дворе женщина с бегающими глазками заядлой сплетницы вешает белье. Увидев идущих Ваню и Серафиму Макаровну, подбегает к забору.

— Серафима, что он опять натворил? Гнала бы ты его на все четыре стороны!

Серафима махнула рукой:

— А ну тебя! — и пошла еще быстрее.

— Вот до чего непутевый старуху довел, — говорит ей вслед сплетница.

— Маманя! Козел, смотри, жрет...

На крыльце стоит карапуз и показывает на низко повешенное белье, которое жует козел.

Серафима Макаровна и Ваня подходят к правлению колхоза. Она останавливается у крыльца и, заглянув в открытое окно, тихо говорит Ване:

— Ты подожди здесь. Пойду посмотрю. Еще сердится или отошел...

Ваня кивает головой и, заметив идущую по дороге Любашу, бежит к ней.

По кабинету шагает сердитый Коротеев. Он пытается прервать Серафиму Макаровну жестом, короткой репликой:

— Ну подожди.

Это ему не удается. Он снова обращается к Бровкиной:

— Дай мне сказать... Да послушай ты!

Но Серафима Макаровна разошлась, и ее остановить невозможно:

— Он слово дал, Тимофей Кондратьевич. А если дал слово, как ты можешь ему не верить?

— Грош цена его слову!

— Ну, попробуй! В последний раз, милый... дорогой Тимофей Кондратьевич! Пошли на любую работу, только, чтобы парень был при деле...

Коротеев теряет терпение:

— Отстань, Серафима, уходи ты с богом! — Он останавливается перед Серафимой Макаровной и нервно перечисляет: — Монтером был? Был. Провода пожег? Пожег. Помнишь, чуть конюшню не спалил? Ни один бригадир брать его к себе не хочет.

— Зачем старое вспоминать, Кондратьич! — говорит Бровкина.

— Ладно, поговорим о новом... Пастухом послал — видала, что он на огороде натворил? И уже совсем рассердившись, Коротеев кричит: — Бездельник он, лодырь! Вот кто твой сын. Никуда я его не пошлю. Довольно! Не могу!

Серафима замолкает и, выдержав паузу, сердито переспрашивает:

— Не можешь?

— Не могу!

— А что ты мужу обещал, когда он на фронт уходил? Забыл, что ли? Может, напомнить тебе? — Подражает голосу Коротеева. — «О семье не беспокойся». А сейчас сына его без дела оставляешь? Да еще руку хотел на него поднять... Кнутом замахнулся.

Растерянный Коротеев неловко пожимает плечами:

— Да... Это я так... сгоряча, Серафима, как сына родного, ему же на пользу.

— «Как сына родного», «на пользу», — не унимается Серафима, передразнивая Коротеева.

Коротеев, пытаясь успокоить Серафиму Макаровну, меняет тон и, наливая в стакан воду, говорит:

— Не кричи! Не кричи, Серафима, неудобно! Люди услышат... Выпей воды.

— Сам пей свою воду. Раньше доведешь человека, а потом хочешь водой откупиться, — сквозь слезы говорит Серафима.

— Ну, ладно, ладно! Что-нибудь придумаю для твоего Вани, — подходя к открытому окну, говорит Коротеев и выплескивает воду из стакана на...

...Любашу и Ваню, которые сидят на скамеечке под окном и о чем-то оживленно шепчутся. Любаша от неожиданности вскрикнула. Коротеев смотрит из окна и видит дочку с Ваней. Багровея от злости, он бежит к выходу, но в дверях сталкивается с Самохваловым.

— Ухóдите, Тимофей Кондратьевич? — спрашивает бухгалтер.

— Нет, — растерянно отвечает Коротеев, — никуда я не ухожу. Он подходит к окну и захлопывает его.

— Значит, обещаешь, Тимофей Кондратьевич? — снова говорит Серафима.

— Обещаю! — грозно говорит председатель и, ударив кулаком по столу, продолжает: — Обещаю. Или я или твой непутевый. Вдвоем нам с ним в одном колхозе не ужиться.

— Опять сначала? Да за что ты на него так нападаешь? Ума не приложу.

— За сломанный забор, за потоптанный огород, за убытки, — отвечает Самохвалов.

— А ты не лезь, не с тобой говорю! — сердито наступает на Самохвалова Серафима и поворачивается к Коротееву. — Обещаешь ты мне сына на работу послать? Последний раз спрашиваю: пошлешь или нет?

Коротеев, увидев через окно бегущую к дому Любашу, горько качает головой и нехотя отвечает:

— Ну ладно! Ладно! Иди!

— Значит, пошлешь? — допытывается Серафима Макаровна.

— Пошлю, только уходи... пока не передумал, — говорит Коротеев и, обмякнув, садится в кресло.

— Ухожу, ухожу Тимофей Кондратьевич. Спасибо тебе, милый, помоги вдове воспитать сына... Он ведь у меня одна опора в жизни, — щебечет довольная Серафима Макаровна и выходит из комнаты.

— Хороша опора! — с усмешкой говорит Самохвалов.

Коротеев сердито смотрит в сторону окна и, соображая вслух, говорит:

— Куда бы его послать?

— Мое мнение такое... — начинает философствовать Самохвалов.

— А мне неинтересно твое мнение, — перебивает его Коротеев.

Обиженно поджав губы, Самохвалов замолкает.

— Ага! Придумал, — оживился Коротеев. — Пошлю его в гараж мойщиком! К Захару Силычу. Тот ему покажет...

Из гаража выходит Захар Силыч, за ним три шофера.

В ряд стоят три колхозных грузовика. Вокруг них со шлангом в руке бегает весь мокрый Ваня; он старается одной струей мыть все три машины сразу, прицеливаясь шлангом, как из ружья.

— Ну и рационализатор! Все машины сразу мыть хочет, — иронически говорит один из шоферов.

Смеются шоферы, но хмурится Захар Силыч.

— Да, работничка тебе прислали, Захар Силыч, — издевается над ним шофер.

— Наказание мне с ним, да и только, — сердито бросает Захар Силыч и окликает Ваню: — Эй, Бровкин!

Ваня поворачивается и, не выпуская из рук шланга, нечаянно окатывает с ног до головы Захара Силыча. Громко хохочут разбежавшиеся шоферы.

Перепуганный Ваня опускает шланг книзу и снова обдает Захара Силыча водой, смешанной с грязью.

Взбешенный Захар Силыч подходит к Ване и, схватив его за воротник, притягивает к себе:

— Ты что это, сукин сын, издеваться надо мной вздумал?

— Что вы, Захар Силыч... Это я нечаянно... — бормочет Ваня.

— Нечаянно... — недоверчиво повторяет Захар Силыч, отпуская Ваню. — Я тебе покажу «нечаянно»... Век помнить будешь...

Во время разговора Захара Силыча с Ваней шоферы быстро заводят машины и выезжают со двора.

Ваня бежит к крану, закрывает воду и, усталый, садится на скамейку.

К гаражу подходит Коротеев и, увидев мокрого с ног до головы и грязного Захара Силыча, иронически спрашивает:

— Ты что, моряк, так во всем обмундировании и купался?

— От такого ученика не то, что купаться — утопиться впору, — отвечает Захар Силыч, зло скосив глаза на Ваню.

— Ну, как он? Помогает? — с усмешкой спрашивает председатель.

— Да что ты, Тимофей Кондратьевич, горе, чистое горе! Уберите его из гаража, иначе я за себя не ручаюсь! — взревел Захар Силыч.

— Ну уж нет, Захар Силыч, терпи! — смеется председатель. — На тебя вся надежда. Ты, так сказать, последняя инстанция.

Говоря это, Коротеев садится в стоящую во дворе гаража машину и уезжает.

Захар смотрит вслед машине и, повернувшись к Ване, сердито цедит сквозь зубы:

— Ну ладно, раз я последняя инстанция, придется тебя исправить... Всю жизнь будешь помнить! — и, надвинув фуражку на лоб, вразвалку, походкой моряка направляется к деревне.

Ваня тяжело вздыхает и, понурив голову, медленно идет к гаражу.

...Он вытащил из груды старых покрышек свою заветную гармонь и, усевшись, растягивает меха. Перебирая ряды, он как бы жалуется ей на свою судьбу.

За стойкой — толстая, румяная буфетчица с круглым, как луна, лицом. Входит Захар Силыч.

— Мое нижайшее! Товарищ Полина... Полина... — он замялся, забыв отчество.

Полина, расплываясь в радостной улыбке, напоминает:

— Кузьминична, Захар Силыч!

Захар оглядывается и, видя, что поблизости никого нет, ласково берет за подбородок Полину.

— Ах, ты сдобная моя! Крошка моя!

— Ну, что вы! Какая я крошка, — жеманно говорит Полина, отмахиваясь от Захара.

— Потому и люблю тебя, что крошка, — настаивает Захар и тянется, чтобы поцеловать ее.

— Что вы, Захар Силыч! Нельзя! Я при исполнении служебных обязанностей, — испуганно говорит Полина. — Что выпьете? Боржому или лимонаду?

— Нет, совсем не то... Дай-ка мне... грамм... двести с прицепчиком.

— В рабочее время? Что вы, Захар Силыч! — удивляется Полина.

— Да, да, в рабочее время! Я должен человека исправить.

Полина ставит на прилавок стакан водки и кружку пива.

Ваня все в той же позе задумчиво играет свою любимую песню.

К гаражу подходит Захар Силыч. Он, видимо, на что-то решился. Размахивая руками, разговаривает сам с собой:

— Не извольте беспокоиться, товарищ председатель. Сейчас же займемся исправлением его в последней инстанции. Поставим на путь истинный... Только не судите меня!

Он подходит к дверям гаража.

Ваня, не замечая его, с увлечением играет на гармошке и тихо напевает песню, которую мы слышали в начале фильма.

Захар Силыч на цыпочках подходит к машине и, облокотившись на радиатор, как зачарованный, слушает.

Ваня с увлечением играет.

Захар Силыч растроган, на глазах его слезы. Он тихо приближается к Ване. Ваня, только сейчас заметив его, вскакивает. Гармошка с жалобным стоном падает на землю.

Захар поднимает гармонь и, подавая ее Ване, жестом просит сесть и продолжать игру.

Ваня покорно садится и шепотом спрашивает:

— Что сыграть, Захар Силыч?

Захар обнимает Ваню за плечи и глядит вдаль.

— Давай, давай... мою... морскую!

Ваня играет и напевает:

Раскинулось море широко
И волны бушуют вдали...

Один из шоферов, Петр, останавливает машину у гаража и кричит из кабины:

— Захар Силыч! Захар! Куда он запропастился?

Ваня играет и поет; ему подтягивает сильно захмелевший Захар.

А дома старушка ждет сына домой,
Ей скажут — она зарыдает, а волны бегут
Да бегут за кормой, и где-то вдали
Пропадают.

Кончилась песня. Захар Силыч целует Ваню:

— Душевный ты человек, Ванюша! Почему я тебя не знал раньше? Почему? Говори!

— Не знаю, Захар Силыч.

— Не знать такого человека! Позор!

Вбегает в гараж Петр:

— Захар Силыч, я тебя всюду ищу.

— Петя, дорогой, причаливай к нашему берегу. Удовольствие получишь! — заплетающимся языком говорит Захар.

— Некогда мне, Захар Силыч! Связался черт с младенцем! — говорит Петр и, безнадежно махнув рукой, выходит из гаража.

Захар быстро поднимается с места и кричит ему вслед:

— Еще неизвестно, кто черт, а кто младенец! — И, возмущенный, обращается к Ване: — Слыхал, как с начальством разговаривает.

— Не обращайте внимания, Захар Силыч! Все это ерунда, — меланхолически произносит Ваня, перебирая гармонь.

— Умница ты у меня, Иван! — Захар снова садится. — Не обращать внимания? Есть не обращать внимания. Скажи, чего ты хочешь? Все для тебя сделаю.

— Не знаю, Захар Силыч.

— Как не знаешь? Ну, кем хочешь быть?

— Не знаю, Захар Силыч. Ничего у меня в жизни не получается, — безнадежно машет рукой Ваня.

— Неправда, получится! Раз Захар Силыч сказал, значит, получится, — ударяя Ваню по колену, говорит Захар. — Хочешь, я из тебя шофера сделаю?

— Хотеть хочу... Но боюсь, не получится.

— А ты не бойся. Со мной, брат, не пропадешь. Будешь ты у меня шофером первого класса! Я им покажу, — и Захар, придя в раж, грозит кулаком в пространство, — как из непутевых людей делают!

Ваня ведет грузовик по кругу. Машина, не слушаясь водителя, движется рывками, скачкообразно. Посередине круга стоит Захар Силыч и командует:

— Первая скорость! Вторая! Третья! Стоп! Тормоз! Хорош. Задний ход!

Ваня включает задний ход.

Машина, делая непонятные зигзаги, с неожиданной быстротой пятится назад, чуть не сбивая с ног Захара Силыча.

— Тормоз! — кричит заведующий гаражом.

Ваня мгновенно останавливает машину.

— Здóрово! Молодец!

— Увидишь, он из Ваньки человека сделает! — говорит шофер другому — Петру.

— «Сделает», — иронически отвечает Петр. — Черта с два сделает. Как из меня балерину...

Ваня уверенно ведет по проселочной дороге машину, груженную бочками с бензином. Рядом с ним сидит довольный Захар Силыч.

— Молодец, Иван! Все, как полагается... Давай левый поворот.

Машина делает поворот и подъезжает к гаражу. Ваня и Захар выходят из кабины.

— Проверь-ка свечи... Что-то шалят они! — говорит Захар Силыч Ване, идя навстречу председателю колхоза.

Аппарат следует за ним.

— Здравствуй, Захар!

— Здравствуй, Тимофей Кондратьевич!

— Ну, как Ваня? — спрашивает председатель, указывая на Ваню, который возится в моторе машины.

— Настоящий парень! Орел! — восклицает Захар.

— Орел? — сомневается председатель.

— Честное слово, орел! Парень, что надо! — уверяет Захар.

— Вот какое дело, Захар Силыч, — говорит Коротеев. — Поедем завтра в город получать еще пару новых машин, подбери водителей.

— А чего подбирать-то? Поеду я и Ваня.

— Какой Ваня? — хмурится председатель.

— Ваня Бровкин. Ты не беспокойся, Тимофей Кондратьевич. Я за него, как за себя, ручаюсь... Он шофер, что надо. Первый класс. Недаром я его два месяца обучал, — показывает на Ваню Захар.

Ваня склонился над мотором и, делая вид, что работает, прислушивается к разговору Захара Силыча с председателем. Довольная улыбка скользит по его лицу.

По асфальтированному шоссе гуськом идут три машины. Впереди «Победа», за ней два новеньких грузовика.

В «Победе» веселый и довольный Тимофей Кондратьевич. Он поминутно оглядывается назад.

Второй грузовик ведет Ваня.

Машины сворачивают на проселочную дорогу. Вдали видна деревня.

Машины идут мимо работающих у молотилки колхозников.

Завидев машины, парни и девушки — среди них Любаша — бегут к дороге.

— Привет председателю!

— С обновкой, Захар Силыч!

— Смотрите — Ваня! Ваня за рулем!

Ваня сидит в кабине довольный и важный.

Девушки кричат Ване:

— Молодец, водитель! Вот вам и непутевый! Только отстает маленько.

Девушка с капризными губами смеется:

— Что же ты в хвосте плетешься, Иван Романыч?

Стоящий рядом парень поддерживает ее:

— Давай газу!

Ваня взглянул в сторону улыбающейся Любаши и дает газ.

Машина Вани нагоняет машину Захара Силыча.

Идет рядом.

Захар, увидев машину Вани, испуганно кричит:

— Куда лезешь?

Машина неровно, зигзагами мчится вниз, приближаясь к мосту.

Ваня, высунувшись из окна кабины, приветствует девушек.

На лицах девушек испуг.

— Ваня, Ваня! Осторожно! Мост! — предупреждают они об опасности.

Ваня поворачивается. Глаза его полны ужаса.

Машина идет прямо на перила моста. Далеко внизу поблескивает гладь реки, по воде плавают стаи гусей и уток.

Перекошенное от испуга лицо Вани. Он круто поворачивает баранку, но уже поздно.

С шумом и треском, ломая перила, машина на полном ходу летит в реку.

Брызги воды поднимаются выше моста. Разлетаются во все стороны вспугнутые гуси и утки.

Завизжали колодки тормозов у резко остановившихся на дороге коротеевской «Победы» и грузовика, который ведет Захар Силыч.

— Мигом в деревню! — приказывает Коротеев своему шоферу. — И скорей сюда врача!

Коротеев вместе с Захаром Силычем бросаются к мосту.

Шофер мгновенно дает газ. Машина скрывается в облаках пыли.

— Утонул! Погиб! — кричат колхозники, устремляясь к месту аварии.

Из затонувшей машины на поверхность вынырнул Ваня. Взобравшись на крышу кабины, чуть возвышающейся над водой, он испуганно озирается по сторонам. Он никого не видит, но, услышав приближающиеся крики, быстро ныряет и скрывается под водой.

Не чуя под собой ног, бежит к мосту Любаша, оставив далеко позади остальных колхозников. С ужасом она смотрит на реку.

Ваня, вынырнув из воды, вылезает на берег и скрывается в высоких камышах.

Любаша бежит по мосту, спеша на другой берег, к Ване.

На мост вбегают Захар, Коротеев и колхозники.

Захар Силыч и несколько парней раздеваются на ходу. Захар показывает Коротееву на пузырьки, которые с бульканьем расходятся по сторонам. Невдалеке плавает кепка Вани.

— Полундра! Пошел ко дну! — кричит Захар и прыгает с моста в реку.

Несколько парней, сбросив с себя одежду, прыгают вслед за Захаром.

— Утонул парень! — горестно говорит один из колхозников встревоженному Коротееву.

— Чего стоите? — набрасывается взбешенный Коротеев на остальных парней. — В воду! Скорей! Ищите его!

Парни и ребятишки, уже не раздеваясь, прыгают с моста в реку.

На поверхности воды все больше и больше пузырьков. Вот вынырнул Захар Силыч, у него в руках... бидон от бензина.

— Тьфу! Черт! — Захар в сердцах сплевывает, отбрасывает в сторону бидон и снова ныряет.

Десятки парней и ребятишек ныряют, плывут под водой, выплывают.

— А ну, еще! Пошевеливайтесь! Скорей! Куда же он мог пропасть? — кричит Коротеев, в возбуждении бегая по мосту.

У самой машины еще раз вынырнул Захар Силыч и радостно кричит:

— Есть! — он вытаскивает за волосы одного из знакомых нам парней — конюха Никиту Козырева.

— Ты что, с ума сошел? — истошно вопит, захлебываясь, Никита. — Утопить меня хочешь?

Захар поворачивает парня к себе лицом и, убедившись, что это не Ваня, опять сплевывает и снова ныряет.

— Есть! Нашел! — кричит вынырнувший из воды парень — это Николай Бухаров — и вытаскивает кого-то за ноги.

Среди камышей бежит Ваня. Его нагоняет взволнованная Любаша. Ваня, заметив ее, начинает петлять и скрывается в воде.

Любаша останавливается, смотрит по сторонам, приподнимаясь на носках.

Коротеев нервничает; он не может устоять на месте, бегает по мосту и поминутно спрашивает:

— Ну, как? Нет? Не нашли?

Бежит Любаша по берегу.

Она присела на корточки и видит: среди стеблей камыша на земле лежит Ваня.

В отчаянии бросается к нему Любаша, теребит его, пытается перевернуть на спину, приговаривая взволнованным шепотом:

— Ваня! Ванюша! Ты ушибся?

Ваня лежит неподвижно. Он словно прирос к земле и не отвечает на вопросы Любаши. Струйки воды стекают с него на землю.

— Что с тобой?

Любаша ловкими движениями ощупывает его голову.

— Что у тебя болит? — со слезами в голосе спрашивает она.

— Ничего не болит! — хриплым шепотом отвечает Ваня и, с трудом приподнявшись, садится. Его мокрые волосы взлохмачены.

— Крышка! — говорит он, выжимая рубашку.

— Какая крышка? — недоумевает Любаша.

— Мне крышка. Погиб я... Потерять такого друга...

— Какого друга? Машину? — наивно спрашивает Любаша.

— При чем здесь машина! Захара Силыча, вот кого я навеки потерял, — со вздохом отвечает Ваня.

— Но с ним же ничего не случилось, — удивляется Любаша.

— Что ты в этом понимаешь? Попадет ему за меня, — горестно машет рукой Ваня.

— А тебе, думаешь, не попадет?

— Меня-то посадят — это факт! — безнадежно заключает Ваня.

По дороге около камышей верхом на лошади едет человек средних лет в легком парусиновом костюме. Увидев в камышах Любашу и Ваню, он ласково улыбается.

Ваня, испугавшись, мгновенно наклоняет голову, чтобы его не было видно с дороги.

Любаша, которая не видит всадника, удивленно спрашивает:

— Что случилось?

— Наш агроном... Кажется, заметил, — шепчет Ваня.

— Давай убежим! — предлагает Любаша.

— Куда бежать?

— Куда глаза глядят...

—А ну-ка, иди домой! — вдруг резким тоном приказывает Ваня.

Любаша поражена.

— Да, да иди! А то еще заодно и тебя заберут, — говорит Ваня и, тяжело поднимаясь, бредет по берегу.

Любаша идет за ним.

Коротеев, уже не владея собой, вопит:

— Что ты наделал, Захар Силыч? Погубил парня! — с этими словами он садится на мост и начинает лихорадочно снимать сапоги. — Это,

по-твоему, называется хорошо водить машину? — Он сбрасывает правый сапог и продолжает: — «Шофер, что надо! Первый класс!..»

— Что поделаешь? Крылатая душа поэта, — разводя руками, отвечает ему Захар Силыч. Он сидит на крыше кабины грузовика, вокруг ныряют парни.

На мосту останавливается едущий на лошади агроном.

— Вы что, Тимофей Кондратьевич, машину моете? — с иронией спрашивает он.

— Не до шуток мне, Николай Петрович. Ваня утонул, — с огорчением говорит Коротеев.

— Какой Ваня? — удивляется агроном.

— Бровкин, — отвечает старый колхозник.

Агроном неожиданно разражается хохотом, который не может не смутить всех присутствующих.

— Ваня вон там, — агроном показывает рукой вдоль берега реки,— в камышах с твоей Любашей сидит, — и, хлестнув коня, продолжает свой путь.

Коротеев медленно поднимается. Держа в руках левый сапог, он начинает выжимать его сухое голенище, словно это мокрая тряпка, и безмолвно оглядывает присутствующих. К нему подходят Захар Силыч и мокрые, только вылезшие из воды парни и ребятишки.

К мосту подъезжает «Победа» Коротеева; на крыше ее укреплены шесты и багры. Из машины выскакивают врач в белом халате, два санитара и милиционер.

— Где утопленник? — спрашивает врач.

— Вот утопленник! — тыча себя пальцем в грудь, отвечает Коротеев. — Спасите меня, доктор!

— Может, парень что-нибудь сломал или нутро повредил? — беспокоится о Ване старый колхозник.

— Шутка ли, с такой высоты лететь! — говорит Коротеев и громко, тоном приказа обращается к санитаркам: — Ну, что же вы стоите? Бегите ищите его!

Ваня, услыхав голос Коротеева, обернулся к Любаше.

— Отец! — испуганно говорит Любаша.

— Разыщем, Тимофей Кондратьевич! Момент! — И милиционер, придерживая кобуру револьвера, бросается в заросли камыша. За ним бегут доктор, колхозники.

— Облава, факт! Хотят арестовать! Живым не дамся! — С этими словами Ваня резко сворачивает в сторону и, сильно хромая, начинает бежать.

— Ваня! — в испуге зовет его Любаша.

Ваня обернулся, с укоризной посмотрел на Любашу.

— Сюда! Он здесь! — кричит милиционер.

Услыхав незнакомые голоса, еще быстрее бежит Ваня.

Мимо плачущей Любаши мчатся милиционер, санитары и доктор, за ними Коротеев. Увидев дочь, он останавливается.

— Хороша! Срам-то какой! — сердито говорит Коротеев. — А ну марш! Я с тобой дома поговорю.

Не оглядываясь, петляя, как заяц, Ваня выбегает из ивняка. Перебегает поле и скрывается в овраге.

Выбежали из ивняка в поле милиционер, санитары, доктор.

Смотрят — пропал Ваня.

Мрачный Коротеев сидит у себя в кабинете. Здесь же Самохвалов.

— Для престижа, так сказать, такого отца, как вы, Тимофей Кондратьевич, конечно, Любаша некрасиво поступила...

Коротеев мрачно молчит.

Самохвалов после паузы продолжает вкрадчивым голосом:

— Непутевый ей не пара. Ваш зять должен быть человек интеллигентный, так сказать, работник умственного труда.

Коротеев, как всегда, когда он злится или волнуется, жует мундштук папиросы. Оглядев с ног до головы Самохвалова, он спрашивает:

— Ты сказал, что мой зять должен быть интеллигентным человеком?

— Обязательно, Тимофей Кондратьевич. И вам, согласно должности, и Любовь Тимофеевне, согласно культурного развития, — захлебываясь от волнения, отвечает Самохвалов.

— Значит, будет у меня интеллигентный зять! — решительно восклицает Коротеев.

— Спасибо! — задыхаясь от неожиданной радости, благодарит Коротеева Самохвалов.

— За что спасибо? — удивленно спрашивает Коротеев.

— Значит... интеллигентный? — запинается Самохвалов и, не в силах совладать с радостным волнением, выпаливает: — Разрешите идти?

— Как хочешь, — отвечает удивленный председатель и, провожая глазами подпрыгивающего от радости Самохвалова, недоуменвающе пожимает плечами.

Поздний вечер. Недалеко от гаража, на скамейке, освещенные тусклым электрическим светом, молча сидят буфетчица Полина и Захар Силыч.

— Почему ты так рано буфет закрыла? У меня сегодня такое настроение... прямо на пол-литра — с досадой говорит Захар.

— Не надо... не надо тебе пить, Захар Силыч, — умоляюще просит Полина.

— «Не надо», — передразнивает ее Захар. — Ишь ты! Не надо...— и глядя на румяное лицо Полины, тянется к ней.

Полина в ожидании поцелуя блаженно закрывает глаза. Но Захар, вдруг что-то вспомнив, хлопает себя ладонью по коленям с такой силой, что Полина от неожиданности вздрагивает и открывает глаза.

— Почему я за ним не погнался? — с досадой говорит Захар. — Может, он утопился? Нигде парня найти не могут.

— Такие не тонут, — обиженно говорит, не получившая поцелуя Полина.

Вдруг Захар замечает темную фигуру Вани, подкрадывающегося к гаражу. Захар обрадовался.

— Иди-ка домой! — обращается он к Полине. — Что-то у меня сегодня любовь не получается... Настроение поганое. Я тебе ночью в окно постучу, тихонько постучу. Поцелую и пойду спать.

— Только не надо стучать. Отца боюсь, — отвечает Полина.

— Ты отцу скажи: пусть он меня боится. Зачем тебе его бояться? — сердится Захар.

Полина, прижав ладони к глазам, неожиданно расплакалась.

— Тьфу ты, господи! Зачем плакать? И откуда у баб столько воды берется? — говорит Захар. — Я соленую воду признаю только морскую, а слез... не надо. Не терплю я этого. Говорю, перестань, не надо плакать. — И обняв за плечи девушку, он ласково успокаивает ее: — Иди домой... иди, моя пташка!

Полина вытирает глаза, встает, но, сделав несколько шагов, останавливается и спрашивает:

— Правда, придешь?

— Приду, приду, моя крошка! Приду, дорогая, — отвечает Захар, продолжая сидеть на скамейке.

Полина пожимает пышными плечами, словно дразня Захара, и медленно идет по дороге к деревне.

Ваня осторожно приближается к Захару. Захар, услышав за спиной шаги, исподлобья смотрит на остановившегося в покаянной позе Ваню.

— Хорош! Мо-ло-дец! — громко и иронически произносит Захар после небольшой паузы. — Все мое доверие псу под хвост! — и он делает выразительный жест рукой.

— Ты уж извини меня, Захар Силыч. Виноват я перед тобой, — тихо, со слезами в голосе говорит Ваня и опускает голову.

— А перед колхозниками ты не виноват? — сердито спрашивает Захар.

— И перед колхозниками... тоже, — запинаясь, говорит Ваня и добавляет: — Председатель на меня облаву устроил.

— Какую такую облаву? — удивляется Захар.

— Факт, облаву, — отвечает Ваня. — Гнались за мной, еле вырвался. Решил я бежать из деревни, но вот пришел с тобой проститься...

Захар неожиданно начинает громко и безудержно хохотать.

— Ах ты дурак! — еле выговаривает он сквозь смех: — Тимофей Кондратьевич из деревни доктора и санитаров привез, чтобы тебя, дурня, в больницу забрать, а ты... облава! — И снова хохочет.

— Доктора? — удивляется Ваня и, бессильно опустившись на скамейку, начинает громко рыдать.

— Ох, и беда мне сегодня! — становясь серьезным, восклицает Захар Силыч. — Опять слезы! Скамейка эта, что ли такая: кто ни сядет, все плачут! — разводит он руками. — А ну перестань! Баба ты, что ли?

— Что мне делать, Захар? — в отчаяньи спрашивает Ваня.

— Идти домой и хорошенько выспаться! А завтра на работу. Машину надо чинить. Может, что-нибудь и соберем, — и он дружески обнимает Ваню за плечи.

— Что из нее соберешь, одни обломки! — отвечает убитый горем Ваня.

Утро в квартире Коротеевых. Тимофей Кондратьевич завтракает То и дело отрываясь от еды, он сердито говорит жене:

— Чтоб она не смела выходить на улицу! Хватит с нас сраму.

— Но в школу же она должна пойти! — возражает удрученная жена.

— И в школу не сметь! — кричит вышедший из себя Коротеев. — Пусть она останется дурой неграмотной!

— Да ты что, Кондратьич, — всхлипывает жена. — Почему Любаше от подруг отставать? Пусть девочка окончит последний класс, недолго осталось... Может, из нее человек получится...

— Не получится из нее человек! — восклицает Коротеев.

Любаша с книгами и тетрадями в руках стоит в своей комнате и прислушивается к разговору отца с матерью. Она то и дело вытирает ладонью набегающие на глаза слезы.

Коротеев, отхлебнув из стакана чай, упрямо повторяет:

— Из нее человек не получится! Я ее замуж выдам. Есть у меня для нее жених на примете.

В этот момент в комнату без стука врывается радостный и возбужденный Самохвалов. Размахивая руками и потрясая какой-то бумажкой, он кричит:

— Поздравляю! Поздравляю, Тимофей Кондратьевич! Поздравляю!

— Что случилось? — спрашивает удивленный председатель.

— Ваню непутевого призывают в армию! — торжествует Самохвалов, подавая Коротееву повестку.

— Слава богу, освободились, — со вздохом облегчения говорит Тимофей Кондратьевич.

Любаша у себя в комнате. Услышав эту новость, она поспешно вытирает слезы, подбегает к окну, выбрасывает из него учебники и тетрадки и быстро выпрыгивает наружу. Пробежав через двор, она скрывается за калиткой.

— Значит, провожаем «дорогого» Ваню! — удовлетворенно произносит Тимофей Кондратьевич. — Вот это здорово получилось! Все, так сказать, ко времени.

— Бедная Серафима! — сочувственно откликается Елизавета Никитична.

— Почему бедная? — возражает муж. — Может, его только армия и исправит.

— Ну, я пошел, Тимофей Кондратьевич, — говорит радостный Самохвалов.

— Иди, дорогой, я сейчас приду.

— До свидания, Елизавета Никитична! — галантно раскланивается Самохвалов и уходит.

Коротеев провожает его глазами и хитро смотрит на жену.

— Вот это человек! Преданный человек... Орел! Интеллигент! — и громко, думая, что дочь еще у себя в комнате, заявляет: — Вот тебе жених для Любаши!

— Ты что, Кондратьич, рехнулся, что ли? — восклицает жена.

— А-а, не нравится? — так же нарочито громко спрашивает Коротеев.

— Нашу красавицу да за такую крысу! — возмущается Елизавета Никитична.

— И мне не нравится, — шепотом говорит Коротеев, обняв жену за плечи и хитро посматривая по направлению к комнате Любаши. Затем, выдержав паузу, он нарочито громко продолжает: — Настоящий человек! Так сказать, работник умственного труда!

Гремит туш самодеятельного духового оркестра. Играют молодые и старые колхозники.

В колхозном парке, освещенном гирляндами электрических лампочек, на скамейках сидят празднично одетые колхозники. Скамейки окружены фруктовыми деревьями, ветки которых сгибаются под тяжестью плодов. Под деревьями стоят знакомые нам молодые девушки и парни, друзья и сверстники Вани.

На открытой эстраде, за столом президиума, вытянувшись, стоит Тимофей Кондратьевич Коротеев. На груди у него ордена Ленина, Красного Знамени, Красной Звезды и шесть медалей за взятие и освобождение разных городов Европы.

Рядом с председателем Захар Силыч — его грудь украшена тремя рядами боевых орденов и медалей — и еще несколько колхозников. У всех у них множество орденов и медалей.

Среди членов президиума Самохвалов. У него на лацкане пиджака значок члена общества Красного Креста.

Неподалеку от президиума стоят пять парней — будущих солдат Советской Армии. Среди них мы видим и Ваню Бровкина.

Шум в зале прекращается. Члены президиума занимают места. Все, кроме Коротеева, садятся.

— Мы сегодня провожаем в нашу родную Советскую Армию лучших сынов колхоза! — торжественно объявляет Коротеев. — Замечательного нашего монтера Николая Бухарова...

Раздаются аплодисменты.

— Помощника бригадира Петра Буянова...

Снова раздаются аплодисменты в зале.

...Дмитрия Гранкина, который окончил десятилетку с золотой медалью.

Продолжительные аплодисменты прерывают председателя.

Аплодирует и сам Коротеев и через несколько секунд продолжает:

— ...Провожаем нашего лучшего наездника конюха Никиту Козырева.

Снова громкие аплодисменты и крики:

— Браво! Браво, Никита! Даешь его, в кавалерию!

Когда колхозники притихли, Коротеев бросает взгляд на Ваню и, запинаясь, произносит:

— И... нашего Ивана Бровкина... Он, конечно, так сказать... того — Коротеев замолкает.

И, не дождавшись аплодисментов, начинает аплодировать сам.

Раздается дружный хохот и несколько жиденьких хлопков.

У колхозников веселые, улыбающиеся лица.

Улыбается даже мать Вани Серафима Макаровна.

Под деревом, вдали от всех, стоит печальная Любаша и вытирает платочком слезы.

— Мы даем нашим парням один только наказ, — говорит Коротеев, — не уронить славного имени нашего колхоза и быть, так сказать, отличниками боевой подготовки и учебы... Короче говоря, не посрамите нас, сынки!

Он подходит к призывникам и всех поочереди целует.

Когда дело доходит до Вани Бровкина, он на секунду задерживается возле него, нерешительно пожимает плечами и тоже целует.

Члены президиума берут со стола большие букеты цветов, подносят призывникам и обнимают смутившихся парней.

Самохвалов всовывает Ване огромный букет, порывисто обнимает и целует его.

При виде этой «трогательной» сцены колхозники в зале хохочут.

Снова гремит туш.

Любаша в своей тускло освещенной комнате на цыпочках подходит к окну. Открыв его, она бесшумно выпрыгивает во двор и снова прикрывает окно.

В столовой Коротеев читает газету. Елизавета Никитична здесь же вяжет носки.

Стук в дверь.

— Войдите! — отзывается председатель.

Входит Самохвалов со свертком в руках.

— Извините, что беспокою, но... понимаете... жизнь одинокого человека в деревенской глуши.

— Да заходи без церемоний, — приглашает Коротеев.

— Это вам, Елизавета Никитична, — говорит Самохвалов, разворачивая сверток и подавая Коротеевой коробку парфюмерного набора «Фиалка». — Это, так сказать, сюрприз из старых запасов... еще из города, — добавляет он.

— Напрасно беспокоились, — отвечает Елизавета Никитична. — Только зря в расход входили. Вы — человек молодой, духи вам самому пригодятся.

— Какой там расход, мелочь. Я, извиняюсь, духов не употребляю... Мое мнение такое: мужчина должен быть мужчиной, а женщина — жен-

щиной, — опять начинает философствовать Самохвалов. Он садится к столу и, оглядев комнату, спрашивает: — А где же Любовь Тимофеевна?

— Сейчас позову! — говорит Елизавета Никитична, подходит к двери соседней комнаты, открывает ее, заглядывает в комнату дочери и, увидев, что Любаши нет дома, на цыпочках возвращается обратно.

— Спит уже.

Любаша бежит в темноте.

— Любаша! — слышится осторожный зов Вани.

Девушка останавливается и медленно поворачивается.

К ней подходит Ваня.

— Уезжаешь? — спрашивает Любаша.

— Уезжаю, — со вздохом отвечает Ваня. — Завтра утром.

Они медленно поворачивают в сторону и молча идут рядом, не глядя друг на друга, не берясь за руки.

До них из деревни доносятся высокие голоса поющих девушек и переборы гармони.

Ваня и Любаша идут все дальше и дальше...

На горизонте занимается заря.

На срубленных деревьях сидят Любаша и Ваня. Они не смотрят друг на друга и молчат.

Вокруг мертвая предрассветная тишина.

Вдруг в воздухе послышались крики уток.

— Утки летят... — вздыхает Ваня, подняв глаза к еще темному небу.

— Скоро светать будет... Из деревни в поле на работу пойдут, — с сожалением говорит Любаша.

— А у меня вся работа позади, — с грустью произносит Ваня. — Никаких работ — армия.

— Значит, писать будешь? — спрашивает девушка.

— Каждый день! — пылко отвечает Ваня, не глядя на Любашу.

— И я каждый день... Только вот адрес...

— Адрес я напишу в первом письме, в первый же день. Только ты мне пиши.

Ваня умоляюще смотрит на Любу.

Любаша поднимает глаза на Ваню. И вдруг, обхватив голову Вани обеими руками, она крепко целует его в щеку. Потом вскакивает с места и, не оглянувшись назад, стремительно бежит к деревне.

Прижав к щеке руку, как бы желая сохранить теплоту поцелуя Любаши, ошеломленный и радостный стоит Ваня и смотрит вслед убегающей девушке.

Ваня сидит на корме маленького речного парохода, приложив руку к щеке; он все еще под впечатлением поцелуя Любаши. Рядом с ним Серафима Макаровна. Она молча смотрит на сына. Ваня безучастен к веселящимся на берегу односельчанам.

Мы видим новобранца Николая Бухарова — крепкого, рослого детину. Он много выпил. Рядом с ним — худенькая девушка невысокого роста. Со слезами на глазах она скороговоркой шепчет:

— Что я буду без тебя делать, Коленька?

Николай берет обеими руками ее голову, крепким, долгим поцелуем приникает к девушке.

На маленькой пристани шум, крики, звуки гармони. Почти вся деревня провожает новобранцев.

В кругу провожающих сильно подвыпивший Петр Соколов. Он лихо отплясывает русскую.

Среди провожающих мать Петра Соколова, на глазах у нее слезы. Она смотрит на сына и говорит:

— Петя, родной мой!

— Не плачь, мама. Ну, что ты! — успокаивает мать Петр, продолжая отплясывать.

Попрежнему в стороне от танцующих стоит Николай Бухаров с худенькой девушкой.

— Неужели уезжаешь, Коля? Неужели это правда?

Николай снова обеими руками берет девушку за голову и молча целует ее.

К пристани приближается группа колхозников во главе с трезвым, степенным наездником Никитой Козыревым. Он подтянут и внешне спокоен. Только бледное лицо да горящие, взволнованные глаза свидетельствуют о том, что он провел бессонную ночь. За ним один из парней ведет под уздцы красавца скакуна с украшенной яркими лентами гривой. Рядом с Никитой идут девушки. Никита улыбается им.

На капитанском мостике — женщина-капитан. Облокотившись на перила, она объявляет в рупор:

— Прошу пассажиров занять места! Давайте отправление!

Гудок.

На берегу все засуетились, прощаясь с новобранцами.

Слышны крики:

— Не забывайте, ребята!

— Пишите! Непременно пишите!

— Ну, не плачь, не плачь, мама...

Новобранцы, прощаясь с родными и земляками, поднимаются на пароход.

Убраны мостки. Матросы, снимая чалки, смотрят на оставшегося на берегу Николая Бухарова. Он пытается пройти на пароход, но его спутница, обливаясь слезами, повисла у него на шее. Она шепчет:

— Коленька, дорогой, будешь писать? Будешь?

Вместо ответа Николай молча прощается с ней долгим поцелуем и, разбежавшись, прыгает на отчаливающий пароход.

Повернувшись к провожающим, он машет кепкой. Лицо его густо испачкано губной помадой.

За ним стоят другие новобранцы, они тоже машут руками, фуражками, и только Ваня с печальным лицом сосредоточенно играет на гармони туш.

На берегу провожающие подбрасывают вверх фуражки, кричат, машут платками, бегут за пароходом.

Набирая скорость, пароход проходит мимо деревни.

На холмик у реки взбегает девушка в белом платье с косынкой на голове. Это Любаша.

Стоящий на корме Ваня замечает девушку. Он подбегает к борту. Глаза его сияют. Он растягивает гармонь и наигрывает свою любимую песню.

Все дальше и дальше идет пароход.

Любаша, вытянувшись, ищет среди пассажиров Ваню. Увидев его, она срывает с головы косынку и размахивает ею.

Ваня поднимает руку, приветствует Любашу. Губы его шепчут:

— Любаша...

К Ване подходит улыбающийся Николай Бухаров, дружески запускает пятерню в густую шевелюру Вани и, крепко держа его рукой за волосы, силком сажает на скамейку.

На голове Вани, чуть потрескивая, заработала электрическая машинка. Солдат-парикмахер пятерней отбрасывает густые кудри волос. Ваня сидит растерянный, смущенный; голова его острижена наголо. На нем солдатская гимнастерка.

На турнике боец Кашин без малейшего напряжения свободно делает разные сложные упражнения.

Ваня, стоя в шеренге бойцов, испуганно следит за движениями Кашина.

Кашин, несколько раз подряд прокрутив фигуру «солнце», соскакивает с турника.

— Следующий, боец Бровкин! — командует сержант Буслаев, ладно скроенный молодой человек с волевым и потому кажущимся суровым лицом.

Ваня робко подходит к Буслаеву и, с трудом подыскивая слова, говорит, показывая на Кашина:

— Я... я так не умею, товарищ сержант!

— Во время занятий не разговаривать! — тихо, но сурово произносит Буслаев и добавляет: — Выполняйте приказ!

Ваня, волнуясь, подбегает к турнику, хватается руками, однако, подтягиваясь, теряет равновесие и беспомощно повисает на вытянутых руках.

— Отставить! — командует Буслаев.

Огорченный и, как ему кажется, окончательно опозоренный, Ваня отходит от турника.

— Боец Абдурахманов! — обращается Буслаев к маленькому худому солдату с раскосыми глазами и постоянной улыбкой на лице.

Абдурахманов подходит к турнику и начинает «крутить» самые сложные фигуры с мастерством и изяществом виртуоза.

Буслаев, стоя рядом с Ваней, показывает ему на Абдурахманова и, улыбаясь, говорит:

— Вот видишь? Артист! А год тому назад он тоже... вроде тебя... цеплялся руками за воздух.

Абдурахманов ловко соскакивает с турника и становится в строй.

Впереди бежит Буслаев. Солдаты его отделения, быстро и не утомляясь, следуют за ним. Не привыкший к бегу на длинные дистанции, Ваня отстает, тяжело дышит, с него градом льется пот.

— Отделение! Стой! — командует Буслаев.

Солдаты отделения остановились как вкопанные около навеса со скамейкой. Не шелохнувшись, по команде «смирно» стоят солдаты.

Ваня, уставший от гимнастических упражнений и бега, тяжело дышит. Увидев скамейку, он без команды «вольно» выходит из строя и садится.

Солдаты удивленно глядят то на Ваню, то на сержанта.

Неожиданно лицо Буслаева становится строгим и он суровым голосом командует:

— Боец Бровкин, встать!

Ваня, как ужаленный, вскакивает со скамейки и становится смирно.

— Вы что это, — сердито обращается к нему сержант, — в деревне на гулянке или в строю? Кто вам разрешил сесть?

— Я... товарищ сержант... я...

— Никаких «я» — грозно обрывает его Буслаев.

— Извините... я...

— Стать в строй! — снова командует Буслаев.

Ваня, отчеканивая шаг, становится на место.

— Направо равняйсь! — Буслаев смотрит на ручные часы. — Вольно! — и он уходит от строя.

В строю по команде «вольно» стоят возмущенный Ваня, Абдурахманов, Кашин и другие солдаты. Некоторые из них, глядя на Ваню, откровенно смеются.

— С командиром не спорят, Бровкин! — советует Кашин.

— А чего он ко мне придирается, — сердится Ваня.

— Ничего не придирается, — вступает в разговор Абдурахманов. — Правильно придирается.

Кашин, хитро подмигнув товарищам, говорит серьезным тоном:

— Вообще наш сержант новичков не любит. Трудно тебе будет, Бровкин!

Абдурахманов, сердито посмотрев на Кашина, искренне негодует:

— Что ты врешь! Наш сержант хороший. — Он повернулся к Ване. — Не слушай ты Кашина, Бровкин! Сержант очень хороший. Он солдат любит.

— А я попрошу командира роты перевести меня в другое отделение, — упорствует Бровкин.

— Ты думаешь, здесь, как в колхозе, пришел к председателю и попросил: переведите меня в другую бригаду? Нет, браток, здесь армия, — не без ехидства говорит Кашин и добавляет: — На гауптвахту попасть можешь, а в другое отделение... не выйдет.

— В другое отделение нельзя, — подтверждает Абдурахманов и снова обращается к Ване: — А ты Кашину не верь. Сержант у нас очень сердечный.

— Да, сердечный, черта с два! — ухмыляется Кашин.

К строю подходит Буслаев и командует:

— Становись! Равняйся! Смирно! Налево! Бегом! — и солдаты продолжают бег.

В стороне от своего отделения легко бежит Буслаев, все время сердито оглядываясь на Ваню, который изо всех сил старается не отстать от товарищей.

— Выше голову, Бровкин! — командует Буслаев и неодобрительно смотрит на Ваню.

Бровкин, стараясь держать выше голову, бежит все быстрее и быстрее.

Вечер. Казарма. Солдаты отделения Буслаева слушают Ваню, который играет на гармони и поет популярную лирическую песню.

Ваня, замечая, как его песня доходит до сержанта Буслаева, всячески старается усилить впечатление: гармонь чуть не плачет в его опытных руках и голос звучит еще нежнее и задушевнее.

Кончается песня Вани. Наступает тишина.

Буслаев, покачивая головой и неловко улыбаясь, говорит:

— Душу растревожил! — он дружески хлопает Ваню по плечу. — Молодец, Бровкин! А ну, давай еще!

И Ваня, чтобы окончательно пленить сержанта, поет еще одну лирическую песню, ловко перебирая пальцами по рядам гармони.

Все больше и больше солдат из других отделений собираются вокруг гармониста.

Сладко звенит голос Вани.

Довольный, улыбающийся Буслаев, обняв рукой за плечи Ваню, слушает песню; он даже закрыл глаза, чтобы лучше сосредоточиться.

Абдурахманов, видя эту трогательную сцену, шепчет Кашину:

— Пропал наш сержант... Совсем пропал.

— Молодец Бровкин, — хитро улыбается Кашин. — Нашел ключ.

По цели из автомата стреляет Кашин. Он делает три выстрела подряд.

— Двадцать два очка! — фиксирует результат Буслаев и, покачав головой, добавляет: — Плохо, Кашин!

Кашин отходит в сторону.

По той же цели из автомата стреляет Бровкин.

— Четыре очка! — объявляет Буслаев.

Бровкин стреляет второй раз.

— Десять очков! Молодец, Бровкин! — восклицает Буслаев.

Бровкин стреляет в третий раз.

— Одно очко! — говорит Буслаев. — Всего пятнадцать... Для новичка, Бровкин, неплохо, — и, взглянув на Кашина, добавляет: — а для старого солдата двадцать два очка плохо, Кашин, очень плохо.

Буслаев сам берет автомат и, почти не целясь, подряд без передышки делает три выстрела.

Все три пули точно ложатся в самый центр мишени.

— Все тридцать! — улыбаясь, фиксирует результат Абдурахманов. Ваня удивленно смотрит на Буслаева.

— Крепче держать винтовку! — командует Буслаев.

На учебном казарменном плацу. С винтовкой наперевес Ваня бежит по направлению к чучелам.

Он с силой направляет штык в чучело, но обороняющий чучело Кашин длинной палкой отбивает штык и отбрасывает Ваню, чуть не сбив его с ног.

— Ты, что, Кашин, драться вздумал? — окликает его Буслаев.

— Я, как приказано, товарищ сержант, — оправдывается Кашин.

— Отойди в сторону! — сердито говорит Буслаев и, взяв из рук Кашина палку, становится в позицию у чучела и командует: — Начинай, Бровкин!

Ваня, маневрируя штыком и прикладом, прокалывает чучело.

— Хорошо! — одобрительно отзывается Буслаев. — Еще раз! Сначала!

Абдурахманов, хитро улыбаясь, шепчет Кашину:

— Смотри, сержант у Бровкина... шелковый ходит.

К тренирующимся солдатам подходит капитан Шаповалов, худой, невысокий человек лет тридцати с улыбающимися, чуть прищуренными глазами.

— Как новичок, сержант? — спрашивает Шаповалов, оглядывая Ваню с головы до ног.

— Порядок, товарищ капитан, привыкает, — отвечает Буслаев.

— Говорят, он на гармони хорошо играет?

— Отлично, товарищ капитан.

— Что ж, послушаем, — и Шаповалов идет дальше по плацу.

Отделение Буслаева отдыхает: кто читает, кто пишет, кто играет в домино, кто в шашки. Ваня с Кашиным разыгрывают шахматную партию.

К столу подходит связист и, вызывая солдат по фамилиям, раздает письма.

— Кашин, Абдурахманов, сержант Буслаев, Трофимов.

Солдаты берут письма, вскрывают конверты и углубляются в чтение.

Связист уходит. Ваня догоняет его.

— Слушай, Зайцев, — с волнением в голосе обращается к нему Ваня. — Неужели мне опять ничего?.. Не может этого быть... Два месяца ни одного письма...

— Что ты, Бровкин? — удивляется почтальон. — Ты ведь только позавчера получил письмо?

Ваня, замявшись, с грустью в голосе отвечает:

— Это от матери.

— А, от матери... — замечает почтальон и спрашивает: — А от нее... ни одного? Ты хоть скажи, как ее звать?

— Это все равно, — так же грустно отвечает Ваня.

— Ничего не поделаешь, Иван, — говорит связист. — А может, она разлюбила гармониста, а? — и он улыбается.

— Не может этого быть! — невольно вырывается у Вани.

— Ну, брат, в жизни все бывает. Нам, почтальонам, это известно, — и связист продолжает свой путь.

В раздумье стоит Ваня.

Правление колхоза. Коротеев, сидя за столом, что-то записывает в блокнот.

Входит Самохвалов с кипой писем в руках.

— Тимофей Кондратьевич! — обращается он к Коротееву, — вот письма, адресованные вашей дочери. — И он протягивает председателю четыре запечатанных конверта.

— Письма? Любаше? — удивленно спрашивает Коротеев. — От кого?

— Конечно, от непутевого, — пожимает плечами Самохвалов.

— Почему «конечно»? — сердится Коротеев.

— Значит... любовь, — ехидно отвечает Самохвалов.

Коротеев, вырвав письма из рук Самохвалова, рассматривает адреса, в сердцах разрывает один конверт и вынимает письмо.

— «Дорогая моя Любовь Тимофеевна, — читает он вслух, — пишет тебе твой любимый солдат Иван Бровкин»...

— Слышите, «любимый»!.. — вставляет Самохвалов.

У Коротеева от злости перекосилось лицо. Он отрывисто читает: «Вот уже три месяца, как я пишу тебе каждый день»...

— Хорош жених! — скорчил насмешливую мину Самохвалов.

— Я ей покажу! — гневно цедит сквозь зубы Коротеев, комкая в руках нераспечатанные письма и разрывая их на клочки.

— При чем здесь Любовь Тимофеевна? — недоуменно спрашивает Самохвалов.

— Как это так... «при чем»? Она же с ним в переписке состоит Факт! — сердится председатель, показывая разорванные письма, которые он продолжает держать в руках.

— Не извольте беспокоиться, — отвечает обрадованный Самохвалов: — Любовь Тимофеевна ни одного письма не получила...

— То есть, как это не получила? — удивляется Коротеев. — Куда же они девались?

— Они попадали ко мне, — услужливо объясняет Самохвалов, — и я, оберегая честь вашей семьи, я их, так сказать, не доводил до сведения адресата.

Коротеев на миг остолбенел и после паузы еле выговаривает:

— Ты что? Читал чужие письма и прятал их?

— Зачем прятать? — нагло отвечает Самохвалов. — Я их рвал, как вы сейчас...

— Но это же подлость с твоей стороны, Самохвалов!

— К чему такие громкие слова, Тимофей Кондратьевич? — как ни в чем не бывало, говорит Самохвалов. — Разве вы сейчас, извините, не допустили правонарушения, уничтожив письма непутевого?

— Я же отец! — возмущается Коротеев.

— Потому я и старался, что вы отец, а вы мои честные намерения называете подлостью.

— Да, перестань. Не думал я тебя обидеть, — растерялся Коротеев, — но как-то нехорошо получается... в чужие письма нос совать.

— Они ведь не чужие, они Любови Тимофеевне адресованы, — оправдывается Самохвалов. — А разве вы для меня чужой человек? Вот, например, письмо Захару Силычу, — и он показывает большой конверт со штампом Министерства морского и речного флота. — Меня и не касается, что ему пишут.

Коротеев смотрит на конверт и говорит:

— Должно быть, его обратно на морскую службу... Жалко. Хороший он мужик. Но что поделаешь... Рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше.

Перед зданием правления колхоза — большая витрина. В ней за металлической сеткой пришедшая почта.

У витрины собрались колхозники; они разбирают адресованные им письма.

Из окна кабинета Коротеев и Самохвалов смотрят, как к витрине, проталкиваясь сквозь толпу, подбегает Любаша.

— Смотрите! Письма ждет, ясно! — говорит Самохвалов.

— Я ей покажу! — сердится Коротеев и собирается выйти из кабинета.

— Не надо, Тимофей Кондратьевич, — останавливает его Самохвалов. — А то она догадается, что мы с вами письма прячем.

Девушка с тонкими капризными губами, тоже стоящая у витрины, смеясь, ехидно говорит Любаше:

— Напрасно ты, Любаша, писем ждешь. Говорят, у твоего солдата в городе другая зазнобушка.

— Нет у меня никаких солдат! — сердито отвечает Любаша и идет к дому.

Вслед ей смеются девушки.

Любаша ускоряет шаг, а потом пускается бежать. Почти у самого дома, оглянувшись назад, она спотыкается и падает.

Раздается звонкий смех подруг.

Обиженная, разозленная Любаша бегом поднимается по крыльцу и гневно шепчет:

— Я ему покажу... этому непутевому!

Ранний вечер. По деревенской улице гуляют всем напоказ Любаша и Самохвалов. Уверенный в своей неотразимости, Самохвалов степенно шагает по улице, раскачиваясь направо и налево. Любаша, делая вид, что ей весело, даже берет Самохвалова под руку.

Девушка с тонкими капризными губами выходит из библиотеки с парнями и подругами. Увидев Любашу под руку с Самохваловым, она от изумления так и застывает на месте.

— Смотрите, куда бухгалтер пристроился.

— И Любаша хороша, — зло говорит веснушчатая девушка.

— У них уже давно любовь, — флегматично отзывается один из парней.

— Бедный Ваня, — вздыхает девушка. — За пять месяцев от него ни одного письма! — вступается за Любашу другая.

Навстречу Любаше и Самохвалову идут Захар Силыч с Полиной, которая с трудом сдерживает слезы. За ними — гармонист и несколько парней; среди них знакомые нам шоферы.

Заливается гармонь. Захар Силыч поет:

Меня зовет седое море...
Прощай деревня, родные поля...

— Отбываете, Захар Силыч? — спрашивает поровнявшийся с ним Самохвалов.

— Отбываю, Аполлинарий Петрович, — отвечает Захар и, глядя на Любашу, продолжает с тяжелым вздохом: — Но если меня здесь забудут, как моих друзей, я... я... вернусь, — он сжал кулак, — и в порошок сотру!

Полина прижимается к нему.

— Что вы, Захар Силыч! Да на всю жизнь!..

Захар поворачивается к гармонисту и командует.

— А ну, давай мою любимую... Песню Вани Бровкина.

Гармонист играет знакомую нам мелодию.

Эта же мелодия слышится в казарме. Вечер. Ваня в кругу солдат, аккомпанируя себе на гармони, поет песню.

Заслушался капитан Шаповалов.

Абдурахманов хитро глядит то на восхищенного Буслаева, то на притихшего капитана и, толкнув в бок Кашина, подмигивает.

— Чего тебе? — спрашивает Кашин.

— Ничего, — шепчет Абдурахманов. — Капитан тоже, того, музыку любит... крепко любит.

— У него должность такая... Он обязан душой солдата интересоваться, — с легкой иронией тоже шепотом отвечает Кашин. — Заместитель командира полка по политчасти. Ясно...

Последний раз запела гармонь, песня оборвалась.

Капитан, обменявшись взглядом с Буслаевым, говорит:

— Что ж... значит, завтра в семнадцать ноль ноль посылаем Бровкина на окружную олимпиаду самодеятельности. — Он оборачивается к вытянувшемуся Ване и добавляет: — Держись, Бровкин! Там соперников много. Не осрами нашу роту.

— Постараюсь, товарищ капитан, — взволнованно отвечает Ваня.

Капитан посмотрел на свои ручные часы:

— А теперь спать, товарищи! — и он выходит из палаты.

Обрадованные бойцы тесным кольцом окружают Ваню.

Горнист играет утреннюю зорю.

Из казармы выбегают солдаты.

На плацу, у гимнастических снарядов выстроилось отделение сержанта Буслаева.

— Где Бровкин? — удивленно спрашивает Буслаев.

— Нету! — отвечает озадаченный Абдурахманов и сокрушенно восклицает: — Ай-яй-яй!

— Где Бровкин? — уже сердито переспрашивает Буслаев.

— Заболел, наверное, — отвечает Кашин.

— Боец Абдурахманов! — приказывает Буслаев: — Сходите и узнайте, где Бровкин.

— Есть узнать, товарищ сержант, — и Абдурахманов бежит к казарме.

— Боец Абдурахманов! — вдруг слышит он окрик капитана Шаповалова.

— Слушаюсь, товарищ капитан! — останавливается Абдурахманов.

— В чем дело?

— Солдат Бровкин не вышел на занятия, товарищ капитан, — докладывает Буслаев.

— Вернитесь в строй, Абдурахманов! — приказывает капитан и медленно идет по плацу к казарме.

В палате, на койке, сидит Ваня и наигрывает какую-то мелодию.

Слушает стоящий у дверей дневальный. Возле него останавливается капитан Шаповалов.

— Хорошо играет, — после паузы шепотом говорит капитан.

— Хорошо, товарищ капитан, — так же шепотом отвечает дневальный. — Он себя покажет на олимпиаде.

Капитан входит в палату и направляется прямо к Ване.

Увидев его, Ваня встает, вытягивается.

— Вы что? — спрашивает капитан. — Репетируете?

— Репетирую, товарищ капитан,— наивно улыбаясь, отвечает Ваня.

Неожиданно лицо капитана становится строгим и суровым.

— А кто вам разрешил, боец Бровкин, не выходить на занятия?

Для Вани такой резкий тон капитана — как гром среди ясного неба.

— Товарищ капитан... — бормочет он.

— Артист! — сердито говорит капитан. — Придется вам вместо олимпиады сесть под арест. Так и доложите командиру отделения.

— Есть доложить, товарищ капитан, — отвечает Ваня, еле выговаривая слова.

— А сержанту Буслаеву я объявлю выговор, — продолжает Шаповалов, — за ваши недостойные поступки, Бровкин.

Стоит оторопевший Ваня.

— За нарушение воинской дисциплины, — громко объявляет капитан Шаповалов, — бойца третьего отделения...

Ваня стоит перед строем на казарменном плацу.

— ...Ивана Бровкина подвергнуть аресту на двое суток.

Ваня подметает казарменный плац. За ним по пятам с автоматом ходит Кашин.

На плацу, как обычно, занимаются солдаты: кто марширует, кто репетирует рукопашный бой.

Вдруг Ваня, бросая работу, беспомощно разводит руками и обращается к Кашину:

— Я ведь репетировал.

— Арестованный Бровкин, молчать! — сердито обрывает его Кашин.

Ваня растерялся:

— Ты понимаешь?..

— Молчать! — кричит на него Кашин.

Пожав плечами, Ваня покорно продолжает свою работу.

Засучив рукава, Ваня половой тряпкой моет длинную каменную лестницу. Рядом с ним с автоматом в руках Абдурахманов.

Неожиданно Ваня выпрямляется и просит Абдурахманова:

— Дай малость передохнуть, Абдурахманчик!

— Я тебе не Абдурахманчик! — огрызается солдат.

— Я ведь просто... по-товарищески, — оправдывается Ваня.

— Сейчас я тебе не товарищ! Кто ты есть? Ты есть арестованный!— отвечает Абдурахманов и резко говорит: — Приказ... с конвоиром не разговаривать!

— Мне стыдно быть с Бровкиным в одном отделении. Он срамит наше отделение, сержанта срамит — он за Бровкина выговор получил. Срамит наш комсомол...

Эти слова Абдурахманов говорит уже в казарме на комсомольском собрании.

Среди бойцов рядом с Абдурахмановым с опущенной головой, не глядя на товарищей, сидит Ваня.

— Кто опоздал к вечерней проверке? — продолжает Абдурахманов, загибает палец и сам себе отвечает: — Бровкин опоздал. Кто плохо заправил койку? — он загибает второй палец, — Бровкин. Кто разговаривает в строю? — и Абдурахманов загибает третий палец, — Бровкин разговаривает!

— Ты в этом сам виноват, комсорг! — слышится чья-то реплика.

— Я не виноват, — сердится Абдурахманов, — Бровкин виноват. Он такой из деревни пришел, что я с ним могу поделать?

— За что его в комсомол приняли? — спрашивает один из солдат.

— За гармошку, — с насмешкой отвечает Кашин.

— Ему за гармошку все прощается, — вставляет реплику Трофимов.

— И я говорю, что все прощается и... неправильно прощается... — горячится Абдурахманов. — Я говорю — ему выговор надо! — И Абдурахманов садится на место.

— Слово имеет боец Бровкин! — объявляет председательствующий старшина.

Встает смущенный Ваня и долго молчит, словно не может собраться с мыслями.

— Ну, что? — спрашивает председатель. — Может, тебе и говорить-то не о чем?

— Виноват, товарищи, — бормочет Ваня.

— Мы и сами знаем, что виноват. А вот почему виноват, ты нам и растолкуй.

— Чего же толковать — виноват, — отвечает Ваня.

— Давно ты по воскресеньям увольнительных не получаешь? — задает вопрос Трофимов.

Ваня напряженно молчит.

— Отвечай, товарищ Бровкин! — напоминает ему председатель.

— Седьмое воскресенье будет, — склонив голову, тихо отвечает Ваня.

Гул возмущения прокатывается по собранию.

— Тише, товарищи! — призывает к порядку участников собрания председатель и, обращаясь к Ване, спрашивает: — И не стыдно тебе, молодому комсомольцу, Бровкин?

— Стыдно, — тихо говорит Ваня после паузы. — Но честное слово солдата... — И он снова замолкает.

— Разрешите мне! — подымая руку, просит слова Буслаев.

— Слово имеет сержант Буслаев, — объявляет председатель.

— Товарищи! Комсомолец Бровкин действительно не раз нарушал воинскую дисциплину. Он заслуживает самого сурового взыскания. Но Бровкин мне, как командиру отделения, обещал исправиться...

Ваня бросает удивленный взгляд на сержанта.

— Не верю я его обещаниям, товарищ сержант, — перебивает Кашин.

— А я верю, боец Кашин! — обрывает его Буслаев. — Разве в начале службы и вы не нарушали дисциплину? — Кашин молчит. — Отвечай, чего молчишь?

— Был такой случай... — с трудом признается Кашин.

Комсомольцы смеются.

— Предлагаю, — продолжает Буслаев, — поставить комсомольцу Бровкину на вид, а в случае повторного нарушения дисциплины принять самые суровые меры.

— Кто за предложение товарища Буслаева? — спрашивает председатель.

Все поднимают руки.

— Кто против? Никого, — продолжает председатель. — Кто воздержался? Никто.

Абдурахманов с радостным лицом дружески подталкивает Ваню в бок.

— Повестка собрания исчерпана, — заявляет председатель и встает с места.

Комсомольцы выходят в коридор казармы.

У дверей стоит Ваня с поникшей головой. Мимо него проходит Буслаев. Ваня нагоняет его и, идя рядом с ним, тихо говорит:

— Спасибо, товарищ сержант!

— Что твое спасибо стоит, Бровкин? — сухо, не глядя на него, отвечает Буслаев. — Сегодня — спасибо, а завтра мне опять из-за твоей гармошки, будь она неладна, выговор.

— Не будет этого больше, товарищ сержант! Слово даю...

Буслаев косо смотрит на Бровкина.

— Вот увидите... — шепчет Ваня.

— Посмотрим, — нарочито равнодушно отвечает Буслаев и отходит.

Ваня, задумавшись, стоит в коридоре. Он слышит разговор проходящих мимо него солдат.

— Говорят, в третьем отделении появился какой-то Бровкин... Сладу с ним нет... Всех замучил.

— Ничего, обломают ему рога, — смеясь, отвечает другой солдат.

Ваня отворачивается, чтобы его не узнали, и идет вглубь коридора.

В пустой палате казармы, освещенной утренними лучами солнца, у окна стоит Ваня и грустно смотрит на двор.

По двору к воротам идут подтянутые, в начищенных до блеска сапогах, сержанты, ефрейторы и солдаты. Буслаев, Абдурахманов и Кашин подходят к часовому, предъявляют пропуска, и выходят за ворота.

— А где ваш гармонист? — спрашивает Буслаева один из идущих ефрейторов. — Почему он никогда в город гулять не ходит?

— Нельзя ему... Не любит он гулять, — отвечает Абдурахманов.

— Брось болтать, Абдурахманов! — сердито говорит Буслаев.

— А почему? — возражает Абдурахманов. — Сегодня воскресенье. Можно болтать... Я гуляю.

— Ну и болтай на здоровье! — отмахивается от него Буслаев.

— Нет, я пошутил, — обращается Абдурахманов к ефрейтору и с сожалением добавляет: — Бровкин — штрафник... ему гулять запрещено.

— Ай-ай! — сокрушается ефрейтор. — А как здорово играет! А?

В казарме.

К стоящему у окна Бровкину подходит дневальный и с иронией спрашивает:

— Ну как, Бровкин, загораешь?

— Загораю. А тебе что? — Ваня сердито смотрит на него.

— Нет, так... ничего... А погода-то какая? Хороша! А? Говорят, в городском саду оркестр играет, девушки гуляют... А какие красавицы, Бровкин! Говорят, в мире нет лучше девушек, чем в нашем городе...

— А мне все равно, какие они есть, — отвечает Ваня.

— Конечно, тебе все равно. Ты их никогда и не увидишь.

— Почему не увижу? — снова сердится Ваня.

— Отсюда из окна их не увидишь... Для этого надо в город пойти.

То-есть, говоря по-нашему, по-солдатски, надо иметь увольнительную. А тебе ее не видать, как своих ушей!

— Я вижу, ты сегодня тоже никак загораешь, — с усмешкой замечает Ваня.

— Нет, брат, — улыбаясь, отвечает дневальный. — Через час сдаю дежурство и в город! Вот увольнительная. — Он показывает пропуск и вынимает из бокового кармана фотокарточку. — А вот и моя красавица, так сказать, в натуральном виде.

На фото во весь рост снят дневальный под руку с толстой курносой девушкой со смеющимся лицом.

— Нравится? — слышен голос дневального.

— А ну-ка, отойди от меня, занимайся своим делом! — наступает на дневального вышедший из себя Ваня.

— Мне на сегодня дел хватит. Тебя, чудака, жалко стало. — И дневальный идет к двери.

— Нечего меня жалеть! — сердито бросает ему вслед Ваня. — Тоже мне... утешитель нашелся!

Ваня подходит к койке, садится спиной к стоящему у дверей дневальному, берет гармошку и, перебирая ряды, тихонько наигрывает какую-то мелодию.

Мимо вытянувшегося дневального в палату входит капитан Шаповалов.

Ваня слышит приближающиеся шаги и, думая, что это опять дневальный, вскакивает с койки.

— Чего ты пристал ко мне, как банный лист?

Он поворачивается — и неожиданно видит перед собой Шаповалова.

— Простите... Простите, товарищ капитан.

— Ничего... ничего! Садись, Бровкин! — говорит капитан и сам садится. Как бы невзначай, он спрашивает: — А где остальные?

— В городе... Гуляют, товарищ капитан, — докладывает дневальный.

— Ах, да... сегодня ведь воскресенье, — как будто вспоминает капитан. — Чего же ты стоишь, Бровкин? Садись.

Ваня неловко садится.

— Да-а... Нехорошо получается, Бровкин, — после долгой паузы обращается к нему капитан. — Чего молчишь?

— Да, нехорошо, товарищ капитан, — тихо отвечает Ваня и снова встает.

— Садись! — мягко приказывает капитан.

Ваня снова садится.

— Можешь ты мне по-дружески сказать, что тебе мешает хорошо заниматься и быть дисциплинированным солдатом?

— Ничего не мешает, товарищ капитан, — чуть не плача, шепчет Ваня.

— Может, перевести тебя в другое отделение? Может, к тебе сержант придирается? А?

— Нет, товарищ капитан. Сержант — хороший командир, — опустив голову, говорит Ваня. — Мы все его любим.

— Нет, видать, ты его не уважаешь. С командиром, которого уважаешь, так не поступают, Бровкин. Я ему за тебя выговор объявил.

— Знаю, товарищ капитан! — еле выговаривает Ваня и глаза его наполняются слезами.

Шаповалов делает вид, что не замечает слез, и, нарочно обратив внимание на гармонь, спрашивает:

— Это у тебя тульская?

— Тульская, товарищ капитан, — проглотив слезы, отвечает Ваня.

— Я тоже когда-то играл, — словно вспоминая, говорит капитан и, взяв в руки гармонь, не глядя, начинает подбирать мелодию. Улыбаясь, покачивает головой. — Забыл... Не выходит... А ты помнишь?

— Помню, товарищ капитан.

— А ну сыграй, — говорит капитан и протягивает ему гармонь.

Ваня тихо наигрывает мелодию. Капитан внимательно слушает.

— А тебя, должно быть, в деревне любили, Бровкин?

Ваня неловко молчит, еще тише перебирая ряды гармошки.

— Незаменимый гармонист, первый парень на деревне, — улыбаясь, продолжает капитан. — Гулянки, свадьбы, посиделки — все за тобой... Правду я говорю или нет? — настойчиво спрашивает Шаповалов.

— Правду, товарищ капитан, — тихим голосом отвечает Ваня.

— Музыку твою, песни твои любили, а вот человека из тебя забыли сделать... Вот как оно получается, Бровкин. — И капитан, взяв из рук Вани гармонь, снова начинает подбирать какой-то мотив.

— Как фамилия председателя вашего колхоза? — спрашивает Шаповалов, продолжая наигрывать на гармони.

— Коротеев, товарищ капитан.

— Наверное, какой-нибудь чудак? — как бы мимоходом осведомляется Шаповалов.

— Он хороший человек, товарищ капитан, — все еще не глядя в глаза командиру, говорит Ваня.

— У тебя, я вижу, все хорошие, — замечает капитан, делая вид, что увлечен гармошкой. — А сын у него есть?

— Нет, сына нет... Дочка есть.

— Ах, дочка! А сколько ей лет?

— Восемнадцать.

— Как звать?

— Любаша, — почти шепотом произносит Ваня.

Капитан начинает играть громче и спрашивает:

— А дочка красивая?

Ваня сидит с опущенной головой и уже ничего не отвечает.

А капитан, наигрывая на гармошке, продолжает разглядывать Ваню, который стесняется поднять голову.

Отложив гармонь, Шаповалов вынимает из кармана блокнот, пишет записку и, сложив бумагу вдвое, кладет туда два театральных билета.

— Бровкин, знаешь, где улица Ленина?

— Знаю, товарищ капитан! Там, где городской сад.

— Могу я попросить тебя отнести записку и билеты моей жене? Я сегодня занят и в театр не попаду.

— Есть отнести, товарищ капитан! — отвечает Ваня, стоя на вытяжку.

— Можешь остаться в городе до вечерней переклички. — Шаповалов протягивает Ване пропуск.

— Спасибо, товарищ капитан! — задыхаясь от волнения, говорит Ваня. — Разрешите идти?

— Иди! — И Шаповалов, слегка улыбаясь, провожает взглядом выходящего из палаты Ваню.

Ваня весело пробегает мимо дневального, победоносно показывает ему пропуск и с задором бросает:

— Видишь, я уже... А тебе еще целый час загорать. — И помахивая дневальному рукой, убегает.

Капитан Шаповалов говорит по телефону:

— Галочка! Я послал солдата с билетами, думал, задержусь... Но

я буду во-время и в театр мы пойдем вместе. — И, улыбаясь, Шаповалов прощается с женой. — Целую, дорогая!

Яркий солнечный день. На крыльце своего домика сидит мать Вани Серафима Макаровна и, нацепив на нос очки, читает письмо сына. На ее глазах выступают слезы. Она снимает очки и протирает глаза Вдруг она видит проходящую мимо Любашу.

Серафима Макаровна быстро прячет очки и зовет:

— Любаша, подойди ко мне, дочка.

Любаша подбегает к Бровкиной.

— Что, тетя Сима?

— Да вот... где-то очки потеряла... целый час ищу, не могу найти... Прочти-ка мне письмо, дочка, — и она протягивает Любаше конверт.

— Письмо? — заинтересовалась Любаша. — От кого?

Она присела рядом с Бровкиной.

— От Вани от моего, — со вздохом говорит мать.

Любаша не в силах скрыть волнение; она быстро вынимает письмо из раскрытого конверта и начинает читать:

— «Дорогая мама!» Это вам, Серафима Макаровна, — наивно восклицает Любаша.

— А то кому же? Одна у него мать на свете, — так же наивно откликается Серафима Макаровна.

Любаша с нетерпением, которого она уже не скрывает, читает:

— «Прости, что запоздал с письмом, но не было времени, все дела. Много, очень много занимаюсь...»

— Эх, родной ты мой, тяжко тебе приходится одному, без меня, — вздыхает мать и вытирает набежавшую слезу.

Все больше и больше волнуясь, продолжает Любаша читать письмо:

— «Скоро собираемся на лагерную учебу, но адрес мой останется прежний...» — Неожиданно Любаша бросает взгляд на конверт и говорит: — Пишет, что адрес прежний...

— Да, — предупредительно объясняет Серафима Макаровна, тот самый. Почтовый ящик сто пятьдесят три... Разве ты не знаешь?

Щеки у Любаши вспыхивают и она, опустив глаза, шепчет:

— Нет, не знаю... — И подняв голову, говорит свойственным ей капризным тоном: — А почему он должен мне писать? Я ведь ему не пишу...

Серафима Макаровна, исподтишка бросив хитрый взгляд на Любашу, неожиданно вскакивает с места.

— Боже мой! У меня там в печке молоко сбежит! — и, оставляя в руках Любаши письмо, она убегает в дом.

Предательские очки ее выдают — они остаются лежать на крыльце.

Любаша рассматривает конверт, замечает очки и быстро отрывает уголок конверта с адресом Вани.

Спрятав этот обрывок бумаги в карман и, не дождавшись Серафимы Макаровны, она кладет письмо на крыльцо и уходит.

Серафима Макаровна возвращается, поднимает с крыльца очки и письмо, внимательно разглядывает конверт и, увидев, что адрес оторван, довольно улыбается. Глядя вслед уходящей Любаше, она ласково шепчет:

— Родные вы мои, дети вы мои дорогие!

Обложившись книгами, за столом сидит Ваня и делает какие-то выписки.

Здесь же другие солдаты. Они играют в шахматы, читают книги, пишут письма.

Абдурахманов, сидящий рядом с Ваней, углубился в чтение. Вдруг, отложив книгу в сторону, он обращается к Ване:

— Слушай, Бровкин, что такое «непутевый парень»?

Ваня, бросив сердитый взгляд на Абдурахманова, сжимает руки в кулаки и сердито шепчет:

— Твое счастье, что мы в казарме, иначе я бы тебе показал, что такое «непутевый»...

Абдурахманов недоумевающе смотрит на Ваню и наивно спрашивает:

— А где бы показал?

— Мне все равно где! — запальчиво отвечает Ваня. — Отстань, тебе говорю!

— Что с тобой? — удивляется Абдурахманов.

— Отстань, говорю! — громко повторяет Ваня.

— Что случилось? — вмешивается в разговор Буслаев.

— Я спрашиваю, что такое «непутевый парень», — Абдурахманов указывает пальцем строчку в книге, которую он только что читал: — Вот здесь написано... Что такое парень, знаю — это большой мальчик, а «непутевый» — этого не знаю.

— А ты разве тоже не знаешь, что такое «непутевый»? — спрашивает Ваню Буслаев.

— Знаю,— смущенно отвечает сконфуженный Ваня и добавляет, — у нас в деревне одного парня... называли непутевым.

— Ах! Я этого парня знаю, — деланно серьезно говорит Буслаев.

— Откуда? — наивно спрашивает Ваня.

— И я его знаю, — смеясь, говорит Кашин.

Хохочут солдаты.

Входит капитан Шаповалов. Он подходит к столу. Бойцы встают, как по команде «смирно».

— Садитесь, садитесь, товарищи! — говорит капитан и сам присаживается к столу. — Ну, кто со мной сыграет в шахматы?

— Разрешите мне, товарищ капитан, — обращается к нему Ваня.

— С удовольствием. Только... — Шаповалов улыбается, — предупреждаю, если вы, Бровкин, обыграете меня, пошлю в наряд картошку чистить.

— Я уж лицом в грязь не ударю. Постараюсь проиграть, товарищ капитан, — улыбаясь, отвечает Ваня и садится против Шаповалова.

Солдаты, смеясь, окружают стол, чтобы следить за игрой.

К столу подходит знакомый нам связист с почтовой сумкой.

— Разрешите? — обращается он к капитану.

— Раздавай, раздавай почту, — обдумывая ход и не глядя на связиста, отвечает капитан. — Съедаю твоего слона, Бровкин.

— А я вашего коня, товарищ капитан.

Связист, вызывая солдат, раздает письма. Слышны фамилии:

— Абдурахманов, Трофимов, Кашин, сержант Буслаев... Все.

Капитан продолжает обдумывать ход:

— Да, кажется, придется посылать вас в наряд, — говорит он и, увидев, что все, кроме Бровкина читают письма, спрашивает: — А вы что, Бровкин? Писем не получаете?

— Давно не получал, товарищ капитан.

— Как давно? — удивляется Шаповалов.

— Совсем не получал, — и Ваня опускает голову.

— Неужели и мать не пишет?

— Мать-то пишет, товарищ капитан, — отвечает Ваня.

— Вот это хорошо! А от девушки... ничего не поделаешь. Бывает, что забывают они нашего брата... А может быть, просто стесняются пи-

сать. Тоже бывает. А я недавно послал письмо председателю вашего колхоза. Писал о ваших успехах...

— Тимофею Кондратьевичу? — удивляется Ваня и благодарными глазами смотрит на капитана.

— Ему в собственные руки! — и после небольшой паузы продолжает: — Правда, хвастаться вами, товарищ Бровкин, пока рано, но, — и он хитро подмигивает Буслаеву, — как не порадовать председателя. Вы же сами говорили, что он хороший человек.

— Бровкин теперь старается, совсем старается, товарищ капитан, — вставляет Абдурахманов.

— Мы все стараемся, — с улыбкой отвечает ему Шаповалов и, делая очередной ход, обращается к Ване: — Так! Не зевайте, Бровкин, иначе вы действительно проиграете.

Пока Ваня обдумывает ответный ход, Шаповалов берет со стола книгу, которую читал Бровкин, и смотрит на обложку: «Автомобиль. Учебное пособие».

— Вы что, автомобильным делом увлекаетесь? — спрашивает он Ваню.

— Очень, товарищ командир роты. Я даже водил машину, но... — Ваня замолкает.

— Что «но»?

— Авария...

— Вот вам и авария, Бровкин, — говорит капитан, делая ход. — Мат!

— Да, действительно, авария, — сокрушается Ваня, разглядывая шахматную доску.

— Хотите хорошо, по-настоящему изучить автомобильное дело? Оно вам потом и в колхозе пригодится.

— Конечно, хочу, товарищ капитан, — отвечает Ваня.

По проселочной дороге идут колонны военных грузовых машин с бойцами. Одну из машин ведет Ваня.

Ваня сидит за рулем мощного тягача. Тягач тянет за собой тяжелую пушку.

На полигоне Ваня наводит на цель тяжелое орудие. Буслаев командует:

— Огонь!

— Выстрел.

— Молодец, Бровкин! — слышится голос Буслаева.

Лучи заходящего солнца освещают лагерь с его белоснежными палатками, аккуратно посыпанными песком дорожками, посаженными в ряд серебристыми елями.

Солдаты возвращаются после занятий к себе в палатки.

Два незнакомых солдата на щите перед палаткой вешают стенгазету «Голос солдата».

Буслаев, Абдурахманов, Кашин и другие подбегают к газетной витрине.

— Ого! Ишь, как Бровкина разрисовали! — говорит Трофимов.

Ваня, направлявшийся в палатку, быстро подбегает к витрине.

В газете наклеена фотография Бровкина с такой подписью: «Отличник боевой и политической подготовки солдат Иван Бровкин».

— Перехвалили Ваню, — нарочито громко говорит Кашин.

— Ничего не перехвалили, — возражает ему Абдурахманов, — совсем не перехвалили. Правильно написали.

Ваня весело подмигивает улыбающемуся ему Буслаеву.

Буслаев дружески берет Ваню за шиворот, притягивает его к себе. Ваня вырывается из рук Буслаева. Начинается дружеская потасовка. Слышны звуки гармони, играющей плясовую.

Вечерний лагерь. Перед ярко освещенной электричеством палаткой на поляне собрались солдаты.

Ваня играет на гармони танцевальную. Солдаты бьют в ладоши.

Из круга выходят «солисты» и виртуозно танцуют перепляс.

Рядом с Ваней сидит Абдурахманов; он сегодня непривычно грустный.

— Ты чего нос повесил? — продолжая играть, спрашивает Ваня.

— Скучно будет без тебя, Ваня.

— Я ведь не навсегда, отпуск-то всего на две недели.

К палатке подходит знакомый нам почтальон с письмами.

Солдаты, увидев почтальона, подбегают к нему. Перестает играть Ваня.

— Сержант Буслаев, Абдурахманов, Кашин, Бровкин, — выкликает почтальон.

Ваня подбегает к фонарю, нервно разрывает конверт, быстро разворачивает письмо и сразу читает подпись: «Любаша». Он жадно начинает читать письмо.

В своей палатке, освещенной электричеством, за походным столом сидит Шаповалов — он уже майор и читает только что полученное письмо.

У входа в палатку появляется грустный, опечаленный Ваня.

— Разрешите обратиться, товарищ майор?

— Войдите! Входите, Бровкин! — приветливо говорит Шаповалов. — Значит, утром выезжаете? Прощаться пришли?

Ваня входит в палатку и останавливается у стола.

Заметив смятение Бровкина, Шаповалов спрашивает:

— Что с вами, Бровкин? Что-нибудь случилось?

— Не хочу я ехать в деревню, товарищ майор.

— То есть, как это не хотите? — недоумевает майор. — И по какому случаю? Садитесь, поговорим.

Ваня садится.

— Значит, решили не ехать? — хитро спрашивает Шаповалов.

— Решил, товарищ майор, — глухо отвечает Ваня.

— Вот получил я из дому письмо, — и Шаповалов показывает Ване недочитанное письмо. — Пишут, что здоровы, скучают без меня... А где ваше письмо? — неожиданно спрашивает майор Ваню.

— Какое письмо? — удивляется Ваня.

— То, что вы сегодня получили.

Ваня молчит.

— Давайте сюда, ведь мы друзья.

Ваня вынимает из кармана скомканное письмо и дает его майору.

Шаповалов, взяв письмо, аккуратно разглаживает его, при этом он хитро улыбается.

— Здорово ты с письмом расправился. — Он молча пробегает глазами письмо и, покачав головой, говорит. — Да-а... тяжелый случай... Нехорошо. Так обидеть человека, — и вдруг, взглянув Ване в глаза, спрашивает: — За что, я тебя спрашиваю?

— Не знаю, товарищ командир роты.

— Вот это здорово! — смеется Шаповалов. — Обидел девушку и не знает за что...

— Я... обидел? — спрашивает удивленный Ваня.

— А кто же? Целый год ей не писал, и еще ехать не собираешься, — и, неодобрительно покачав головой, добавляет: — Бедная Любаша! — Аккуратно сложив письмо, Шаповалов передает его Ване и сердечно говорит: — Значит, счастливого пути, Бровкин! — И протягивает ему руку.

В деревне около дома Бровкиных останавливается голубой автобус. Из него выходит солдат Иван Бровкин с желтым чемоданчиком в руках. На нем ловко сшитая военная форма, сапоги блестят, как лакированные, вокруг воротника — белая каемка. На груди у Вани значок отличника-артиллериста и комсомольский значок.

Автобус отъезжает. Оглядевшись по сторонам, Ваня входит в родной дом.

В комнате Серафима Макаровна гладит на столе белье.

В дверях появляется Ваня.

Серафима Макаровна недоумевающе смотрит на сына. Кажется, что она его не узнает, вернее, не ожидала увидеть его таким.

Ваня, стоя в дверях, широко и радостно улыбается.

— Мама! — наконец произносит он.

— Ваня! — вскрикивает мать и, отодвинув утюг, идет навстречу сыну.

Мать и сын горячо обнимаются.

— Ну как живешь, мама? — спрашивает Ваня.

— Ничего, хорошо живу... — шепчет Серафима Макаровна, прижимая Ваню к груди.

По лицу ее катятся слезы радости. Она отступает на несколько шагов и любуется сыном. Прижав ладонь к щеке, восхищенно говорит:

— Боже мой, какой ты стал, Ванюша...

— Какой? — смеясь, спрашивает Ваня.

— Совсем, совсем другой, — отвечает мать, не отрывая от сына любовного взгляда.

По деревенской улице с гордо поднятой головой идет Серафима Макаровна. Рядом с ней шагает Ваня.

Только здесь, в деревне, мы замечаем, как изменился Ваня за год пребывания в армии: он заметно вырос, раздался в плечах и возмужал.

Из окон домов выглядывают женщины, но не узнают Ваню.

— Кто бы это мог быть? — говорит женщина с бегающими глазками заядлой сплетницы, развешивая во дворе белье.

— Не знаю, — отвечает соседка, — наверное, какой-нибудь родственник Серафимы. — А хорош солдат, — одобрительно продолжает она, — прямо смерть девкам!

— Да это же непутевый! — восклицает знакомая нам веснушчатая девушка и кричит во весь голос: — Ваня! Ваня!

— Ваня! Здорово, Ваня! — раздаются голоса с обеих сторон деревенской улицы.

Ваня, улыбаясь, раскланивается, по-военному прикладывая к козырьку фуражки руку.

— Где он? Где? Покажите!

— Да вон! Смотри, идет с Серафимой Макаровной.

— Ой, какой он стал! Ну и ну!

— Не узнать Ваню!

Серафима Макаровна, слыша эти реплики, гордо шагает рядом с Ваней по улице.

Люди выбегают из домов и здороваются с Ваней.

— Как живешь, Ваня?

— Спасибо, хорошо, — отвечает Ваня и идет дальше.

— Вот счастье тебе привалило, Макаровна! — со слезами умиления говорит соседка — седая женщина, которая год тому назад уговаривала Серафиму Макаровну выгнать Ваню из дома.

— Я на судьбу никогда не жаловалась. — Бровкина с гордостью глядит на сына и продолжает идти с ним рядом.

— Непутевый! Непутевый вернулся, — кричат друг другу через забор девчата.

— Ой, крышка теперь Самохвалову! — ехидно замечает девушка с тонкими капризными губами.

— При чем тут Самохвалов? — возражает ей другая девушка. — Любаша давно уже разлюбила Ваню.

Сына и мать уже сопровождает группа девушек, несколько стариков и старух.

— Надолго приехал, Ваня? — спрашивает веснушчатая девушка.

— На десять дней, — отвечает Ваня.

— Только на десять? — разочарованно восклицает вторая девушка.

— Времени у него больше нет, — гордо объясняет Серафима Макаровна. — Командир просил долго не задерживаться. Он ведь там машиной управляет.

— Погулять приехал, или так, по делам? — спрашивает девушка с тонкими губами.

— Нет у него времени для гулянья! — опять отвечает вместо сына Бровкина, продолжая шагать рядом с Ваней. — По делам человек приехал, колхозу помочь.

Девушки громко смеются:

— Знаем мы его дела!

— Тоже помощник нашелся!

Ваня, шагая рядом с матерью, улыбается девушкам и многозначительно говорит:

— Конечно, вечером... и погулять не грех.

Любаша в своей комнате, услышав оживленные голоса и отрывистые реплики: «Ваня! Ваня приехал!», подбегает к окошку и, скрываясь за занавеской, смотрит на улицу.

Она видит, как мимо их дома проходит Ваня с матерью в сопровождении девушек и стариков.

Даже не бросив взгляда на ее окна, Ваня проходит мимо.

Глаза Любаши гневно сверкнули. Она шепчет:

— Непутевый...

— Что случилось? — спрашивает Елизавета Никитична, входя в комнату дочери.

— Ничего... Непутевый вернулся, — презрительно отвечает Любаша. — Кому он здесь нужен? — насмешливо добавляет она и, чтобы не заплакать, выбегает из комнаты.

Мать, догадавшись о переживаниях дочери, шепчет со вздохом:

— Эх, дочка, дочка! — Покачав головой, повторяет: — Кому он здесь нужен...

Любаша бросается на диван и, уткнувшись в подушку лицом, громко и безудержно рыдает.

Ваня и Серафима Макаровна останавливаются возле дома правления колхоза. Останавливаются и сопровождающие их колхозники.

— Ты подожди меня здесь, мама, — говорит Ваня, поднимаясь на крыльцо.

— Как я рада за тебя, Серафима! — говорит та же седая женщина. — Молодцом он выглядит!

— Его на побывку до срока пустили, потому он самый главный... — умышленно громко заявляет Серафима Макаровна, чтобы все услышали ее слова. — Говорит, как только солдатскую службу кончу, на механического инженера пойду учиться, в МТС буду работать.

— Вот оно какое дело! — удивляется седая женщина.

В правлении колхоза Коротеев, сидя за столом, подписывает какие-то бумаги. Напротив него Самохвалов считает на счетах.

Открывается дверь — и на пороге появляется Ваня.

Он по-военному вытягивается и, приложив руку к козырьку фуражки, говорит:

— Разрешите обратиться?

Самохвалов полным ужаса взглядом смотрит на Ваню. Он несколько раз открывает и закрывает глаза, как бы желая убедиться, что перед ним действительно Иван Бровкин.

— Ваня! — с искренней радостью восклицает Тимофей Кондратьевич и, встав с места, идет навстречу гостю.

Он крепко жмет Ване руку, обнимает его и, отойдя на шаг назад, восхищенно оглядывает с ног до головы.

— Ну и молодец! — одобрительно говорит он. — Не узнать тебя. Орел! — и, похлопав Ваню по плечу, продолжает: — Спасибо, не осрамил! Нет, брат, не осрамил. Я ведь получал газеты, где про тебя писали. Мне все благодарности командования известны. — Он снова оглядывает Ваню и, повернувшись к Самохвалову, продолжает: — Что ты скажешь, Аполлинарий Петрович? Не осрамил?

Но озадаченный и совершенно убитый Самохвалов, словно окаменев, продолжает сидеть в той же позе. Палец его неподвижно застыл на счетах.

— Да ты что, Ваню не узнаешь?

Самохвалов натянуто улыбается и, наконец, встав с места, протягивает Ване руку и говорит:

— А-а-а! Как же, как же! Здравствуйте!

Но Ваня, не подав ему руки, небрежно берет под козырек.

— Здравствуйте, гражданин Самохвалов!

Рука Самохвалова застывает в воздухе, он неловко прячет ее в карман и, пытаясь изобразить радость на своем лице, говорит:

— Возмужал, Иван Романович, возмужал. Читали мы, читали. Читали газеты, знаем. Все про вас знаем...

Коротеев, заметив, что Ваня умышленно не подал Самохвалову руку, засмеялся и, чтобы скрыть неловкость, подхватил последние слова Самохвалова:

— Как же, действительно, возмужал. Читали мы! А ты в наши края проездом или как?

— На десять дней, не считая дороги. В краткосрочный отпуск, согласно приказу командования полка за отличную учебу и боевую подготовку, — по-военному отчеканивает Ваня и, вынув из бокового кармана документ, протягивает его Коротееву.

— На десять дней, очень хорошо, — разглядывая документ, говорит председатель.

— Может, во мне какая нужда есть? Я могу с полным удовольствием помочь колхозу.

— Помочь? — не без удивления переспрашивает Коротеев.

— Да, практически помочь. Если нужно, по ремонту машин и механизмов. А то ведь время горячее — лето.

У Самохвалова злобно сверкнули глаза:

— Собственно говоря, ремонтировать-то нечего, — с плохо сдерживаемым раздражением говорит он. — За год после вашего отъезда у нас, слава богу, ни аварий, ни поломок. Так что вам, Иван Романович, лучше просто отдыхать, а не утруждать себя делами.

Ваня побагровел от гнева, но сдержал себя.

— Спасибо за совет, гражданин Самохвалов. Постараюсь им воспользоваться. — И, обращаясь к Коротееву, спрашивает: — Как живете, Тимофей Кондратьевич? Как дома? — Ваня неожиданно запнулся. — Как здоровье Елизаветы Никитичны?

— Спасибо, живем хорошо. Все здоровы, — отвечает Коротеев и добавляет: — Ну, иди домой и жди меня. Я скоро за тобой заеду. В поле поедем. И у нас найдется, чем перед тобой похвастаться.

— Есть подождать! — опять по-военному отчеканивает Ваня, берет под козырек, выходит на улицу.

— Да, вот что с человеком армия делает — человека делает, — радостно говорит Коротеев.

— Что верно, то верно, Тимофей Кондратьевич, — пожимая плечами, отвечает Самохвалов. — Но мое мнение такое — на военной службе человек становится грубым. У него, так сказать, притупляются всякие чувства.

Коротеев машет рукой:

— Ничего ты, Аполлинарий Петрович не понимаешь. — И тут же что-то вспомнив, восклицает: — Как же нам с письмами быть? А вдруг он узнает? Ведь мы вроде как... нехорошо поступили. Даже, скажу, некрасиво все это оборудовали. Ты меня, Аполлинарий, втянул в это грязное дело.

— Да, нехорошо для вас получается, Тимофей Кондратьевич, — нагло говорит Самохвалов.

— А для тебя? Для тебя хорошо получается? Красиво? — сердито спрашивает Коротеев.

— Что я? Я — человек посторонний. А вы отец — лицо, так сказать, ответственное. С вас весь спрос. Поэтому мое мнение такое: Любовь Тимофеевне лучше с этим солдатом и не видеться, — советует Самохвалов. — Тогда он ничего и не узнает. Ведь у Любаши тоже должно быть свое самолюбие, — хитро добавляет он.

В гараже Ваня, засучив рукава, вместе с одним из механиков собирает отремонтированный мотор.

Закончив сборку, Ваня выходит из гаража и видит, как щуплый парнишка лет семнадцати, еле управляясь с тяжелым шлангом, моет колеса стоящих в ряд грузовиков.

К парню подходит один из шоферов и сердито говорит:

— Разве это работа? Ты не машину — землю моешь. Ближе подходи, растяпа!

— Сколько у меня учителей, — сердито бормочет парнишка, и передразнивает шофера: — «Растяпа»... Еще неизвестно, кто растяпа.

Весело смеются расположившиеся неподалеку на завтрак шоферы.

Ваня берет у парня шланг и, подойдя к грузовикам, лихо начинает мыть колеса.

— Вот это да, — восхищенно говорит шофер, обращаясь к парнишке. — Учись, недоросток ты непутевый!

Ваня сердито смотрит на шофера:

— А ну-ка, отойди, не мешай парню работать!

Шофер, пожимая плечами, отходит к товарищам, которые подтрунивают над ним.

— Сколько тебе лет? — спрашивает паренька Ваня, продолжая мыть машину.

— Семнадцать.

— Да, брат! — Ваня недовольно морщится. — Трудно тебе будет, до армии еще целых два года остается.

— А добровольцем не возьмут?

— Кому теперь в армии нужны добровольцы? И так многие из призывников остаются за бортом...

— Говорят, тебя тоже называли непутевым, — смущенно спрашивает паренек.

— Не помню, может, и называли, — нехотя отвечает Ваня и перетаскивает шланг к другому грузовику.

Огромная луна светит над деревней. В голубой ночной дымке блестят железные крыши домов, расположенных вдоль широкой улицы.

Гуляют деревенские парни и девушки. Впереди — Ваня со своей гармошкой.

Знакомая нам девушка с веснушками, поглядывая на Ваню, поет высоким голосом:

На горе крутой дорожка
Очень камениста,
Полюбила, полюбила
Я артиллериста.

Девушки подпевают хором:

Подойди да погляди,
Что у Вани на груди:
Получил он из полка
Знак отличного стрелка.

Вдруг запевает девушка с тонкими капризными губами:

Он уехал далеко,
Уедет еще дальше.
Все равно буду любить,
Как любила раньше.

Затем запевает Ваня, аккомпанируя себе на гармони:

Милый пишет: «дорогая»...

Девушка подхватывает:

Отвечаю: «дорогой!»

Ваня продолжает:

Милый пишет: «стосковался»...

Девушка заканчивает частушку:

Отвечаю: «жду домой!»

Поют парни:

До свидания, мой сад,
Кустики смородины.
Скоро, скоро уезжаю
Для охраны Родины.

Девушка с капризными тонкими губами, поглядывая на своего парня, начинает новую частушку:

Скоро в армию миленка
Дорогого провожу.
Жаль, под призыв, как девчонка,
Я сама не подхожу.

С ней перекликается веснушчатая девушка:

Не болит мое сердечко,
От тоски не ноет грудь.
Милый в армию уходит
Я скажу: счастливый путь!

Парень берет за руку веснушчатую девушку и они незаметно сворачивают в сторону.

Впереди всех шествует Ваня и поет под аккомпанемент своей гармони:

Ты играй, моя гармошка,
Веселей, товарищ пой.
Скоро, скоро уезжаем,
Едем в армию с тобой.

Еще два парня с двумя девушками отстают и скрываются.

Ваня попрежнему играет, уверенно шагая под звуки гармони. За ним идет только девушка с тонкими капризными губами со своим парнем.

В доме Коротеевых. За столом сидят Тимофей Кондратьевич, Елизавета Никитична, Самохвалов и Любаша.

Изредка слышны переборы гармони и звонкие девичьи голоса.

Самохвалов, как всегда, пытается философствовать.

— Частушки и всякие песни, они, конечно, хороши, так сказать, для души, — говорит он. — Но мое мнение такое: музыка идет от безделья. Кто, я спрашиваю, песни играет и, так сказать, музыки требует? Тот, кто не работает, или тот, кто, извиняюсь, выпивает.

— Здорово ты это придумал, Аполлинарий Петрович! — иронически смеется Коротеев. — Ты об этом в газету напиши. Может, спасибо скажут.

— Вы все шутите, Тимофей Кондратьевич, — отвечает Самохвалов и вдруг, словно что-то вспомнив, обращается к Елизавете Никитичне. — Ах, извините, совсем забыл. — Он вынимает из кармана флакон духов «Гроздья винограда» и протягивает Елизавете Никитичне. — Прошу вас. От меня, так сказать, презент. Только сегодня из города получил.

— Перестаньте вы меня, Аполлинарий Петрович, задаривать, — отказывается Елизавета Никитична. — У меня этого вашего одеколону и всяких духов столько, что ими только торговать впору.

— Ничего, — улыбается Самохвалов. — Духи и одеколон украшают женщину. — Он кладет духи на стол перед Елизаветой Никитичной. Потом, вынув из другого кармана шелковую косынку, разворачива-

ет ее и показывает Коротееву: — Вот тоже сегодня получил. Обратите внимание — целующиеся голуби.

— Ничего, голуби подходящие, — отвечает Коротеев, едва взглянув на косынку.

— Это вам, Любовь Тимофеевна, так сказать, презент. — Самохвалов повязывает косынку безучастно сидящей за столом Любаше. — Просто прелесть, как она вам к лицу, — самодовольно любуясь своим подарком, добавляет он.

С улицы все ближе доносятся звуки гармони и песня девушки:

Тор-дорога, тор-дорога,
Тор-дорога, торная.
Мил покора ожидает,
А я непокорная.
Говорят, что я горда,
Ну, пускай утешатся:
Лучше с гордостью любить,
Чем на шею вешаться!

Сидящие за столом прислушиваются к песне.

— Хорошо поет Тоня, душевно поет, — говорит Коротеев.

— Что-то Вани не слышно, — замечает Елизавета Никитична. — А раньше, бывало, соловьем заливался...

— Остепенился человек, — откликается Коротеев.

— Не скажите, Тимофей Кондратьевич, — вздыхает Самохвалов. — Военная служба делает человека черствым. Для солдата душевная песня или любовь — это, как говорится, «раз плюнуть».

Удаляется песня. Еле слышатся переливы гармони.

Задумались сидящие за столом.

Вдруг послышались разливистые соловьиные трели.

— Соловей-то как поет! — с какой-то грустью говорит Елизавета Никитична.

— Что с соловья спросишь? — философствует Самохвалов? — Птичка она неразумная, хотя и певчая. — Обращаясь к Любаше, спрашивает: — Может, в домино сыграем?

— Спасибо. Мне спать хочется, — отвечает Любаша и медленно идет к себе.

Как только Любаша входит в комнату и прикрывает за собой дверь, она быстро распахивает окно и выпрыгивает во двор.

За голубым забором, притаившись, стоит Ваня.

Любаша бросается к нему навстречу, влезает на забор, но неожиданно забор с грохотом валится на птичник. Любаша падает на землю.

Из птичника по двору разлетается птица; кудахчут куры, гогочут гуси. Неистово лает собака.

К Любаше подбегает Ваня, помогает ей подняться. Они убегают. На месте происшествия остается забытая Любашей косынка.

Во двор выбегают Коротеев и Самохвалов. Лает собака, кудахчут куры, гогочут гуси.

Мычит в хлеву перепуганная корова.

— Воры! Воры! — неистово кричит Самохвалов.

У дома правления колхоза старик-сторож стреляет из охотничьей двухстволки.

У поваленного забора привлеченные шумом собираются колхозники.

Слышны голоса:
— Что случилось?
— Какие воры? Откуда?

На скамейке в палисаднике знакомый нам парень целуется с веснушчатой девушкой. Неожиданно она отрывается от парня:
— Слышь, воры!
— Какие там воры! Это Ваня с Любашей мирятся, — флегматично отзывается парень, снова обнимает и целует девушку.

Любаша и Ваня бегут по залитому лунным светом полю.

Все больше и больше колхозников сбегаются к поваленному забору.
Коротеев нагибается, поднимает оброненную Любашей косынку и протягивает ее Самохвалову.
— Забери ты, брат, своего голубя. Здесь, видать, дело миром не кончится. Солдат приехал.
Удрученный Самохвалов забирает косынку.
Смеются колхозники.
Елизавета Никитична подходит к Самохвалову и молча передает ему корзинку, наполненную флаконами духов, одеколона и разными «сюрпризными» коробками, подаренными ей Самохваловым.
Все расходятся по домам.
Перед поваленным забором остается только Самохвалов; в одной руке у него косынка, в другой — корзинка.

Самохвалов с корзинкой в руках, наполненной флаконами духов и одеколона, входит в буфет, где за стойкой сидит Полина.
— Здравствуйте, Полина Кузьминична! — обращается он к буфетчице.
— Здравствуйте, Аполлинарий Петрович! — вставая с места, отвечает Полина. Увидев в его руках корзинку, она с улыбкой спрашивает:— Что у вас такое? Торговлей занялись, что ли? Или, может, призы какие-нибудь получили?
— Получил... действительно, призы... — со вздохом отвечает Самохвалов. — Такие призы получил, что на душе кошки скребут. Налейте-ка мне по этому поводу, пожалуйста, что-нибудь выпить.
— Лимонаду или боржому? — кокетливо предлагает Полина.
— Водки, Полина Кузьминична! — сдавленным голосом просит Самохвалов. — Водки, пожалуйста! Ох, и напьюсь я сегодня...
— Вы же непьющий, — недоумевает Полина.
— Каждому, наверное, когда-нибудь придется пить, — начинает философствовать Самохвалов. — Такова жизнь. Сегодня человек на вершине воли, Полина Кузьминична, а завтра — на дне... Налейте, пожалуйста, пятьдесят грамм.
Самохвалов осушает рюмку. С непривычки у него занялся дух, выкатились глаза и, если бы не Полина, которая с удивительной ловкостью всунула ему в рот кусок колбасы, Самохвалов, наверное, задохнулся бы.
Он долго стоит, прикрыв рот ладонью и когда, наконец, отводит руку и поднимает голову, лицо его становится неузнаваемым.
— Понимаю... понимаю, почему человек пьет, — хриплым голосом говорит Самохвалов. — От недовольства действительностью! Вот отчего пьет человек!
— Может, вам воды? — сочувственно спрашивает Полина.
— Зачем вода? Дайте лучше водки! Еще пятьдесят грамм!

— От такой большой дозы вы умрете, Аполлинарий Петрович! — иронизирует Полина.

— А зачем человеку жизнь, если он недоволен действительностью, дей-стви-тель-ностью... — раздельно, но уже заплетающимся языком, повторяет Самохвалов.—Налейте, пожалуйста, Полина Кузь-ми-нич-нична...

Полина снова наливает рюмку.

Самохвалов глядит на Полину и вдруг, словно что-то вспомнив, спрашивает:

— Вы голубей любите?

— Голубей? — удивляется Полина. — Люблю.

Самохвалов вытаскивает из кармана косынку с голубями и повязывает ее вокруг шеи девушки со словами:

— Жаль мне вас, Полина... Кузь-ми-нич-нична...

— Мне самой себя жаль! — со вздохом отвечает Полина, разглядывая в зеркало косынку.

Самохвалов, не отрывая глаз от пышных плеч и румяных щек девушки, вытаскивает из корзинки «сюрпризную» коробку «Фиалка» и, показывая ее Полине, спрашивает:

— Значит, вы одинокая? Вроде меня...

Полина, сразу догадавшись, в чем дело, холодно отвечает:

— И совсем я не одинокая! От Захара Силыча каждый день письма получаю. А скоро он и сам приедет.

Самохвалов быстро прячет обратно в корзину свой подарок и снова залпом выпивает водку. Опять он чуть не задохнулся, но обиженная Полина уже не предлагает ему закуски. Она с гордым видом снимает с шеи косынку и кладет ее Самохвалову в корзину.

Самохвалов с корзиной в руках выходит из буфета и нетвердыми шагами идет по освещенной лунным светом деревенской улице. Размахивая косынкой, он орет пьяным голосом:

Шумел камыш,
Деревья гнулись,
А ночка темная была...

— Что это с нашим бухгалтером стряслось? — недоумевает девушка с тонкими капризными губами, стоящая вместе с парнем на крыльце дома.

— Душевное потрясение! — многозначительно и мрачно отвечает парень. — На почве несчастной любви... — И он несколько раз ударяется головой о столб, как год тому назад.

Самохвалов, пошатываясь, бредет по берегу реки.

Размахивая косынкой, он орет пьяным голосом:

А ночка темная была...

Самохвалов садится на берег и, поставив рядом с собой корзинку с флаконами, задумчиво смотрит на реку.

— Предали вы меня, Тимофей Кондратьевич, предали, — тихо говорит он и затем громким голосом, будто беседуя с Коротеевым, спрашивает: — Для кого же я старался? — При этих словах он вытаскивает из бокового кармана пачку писем Вани. — Для кого, спрашивается, я старался и прятал письма «непутевого»? — и тихо, продолжая этот разговор сам с собой добавляет: — Для себя старался, Аполлинарий Петрович, для себя...

И он начинает поодиночке, одно за другим, бросать в воду письма Вани.

— Говорят, любовь облагораживает человека? — задумчиво произносит Самохвалов. — По-моему, это абстракция. — И вновь запевает:

Шумел камыш,
Деревья гнулись,
А ночка темная была.
Одна возлюбленная пара
Всю ночь гуляла до утра.

Письма одно за другим плывут по воде.

К поваленному дереву у реки подходят Ваня и Любаша.

— Я ни одного письма не получала. Зачем обманывать? Надо мной вся деревня смеялась, — говорит огорченно Любаша.

— Я ведь каждый день писал, — оправдывается Ваня, — надо мной весь полк смеялся. — Он замолчал и тяжело вздохнул. — Ты просто не хотела отвечать. — И, посмотрев на Любашу, добавляет: — Я знаю, тебе бухгалтер голову вскружил.

Обиженная Любаша вскакивает и бежит вдоль берега.

Ваня догоняет ее, хватает за руку, останавливает:

— Любаша! — шепчет он.

— Что? — тоже шепотом спрашивает Любаша.

— Честное слово, писал... каждый день писал.

— Честное слово, не получала.

Они смотрят друг на друга ласковым, нежным взглядом. Головы их сближаются и Ваня, протягивая руки, впервые обнимает Любашу и приникает к ней долгим поцелуем.

З А Р У Б Е Ж О М

В. ПРОНИН

ЗА БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО

(Новые фильмы ДЕФА)

Молодое немецкое демократическое киноискусство, возникшее после разгрома гитлеровского фашистского государства представляет сегодня большую силу в руках народа, строящего новую жизнь.

В новой прогрессивной культуре, литературе и искусстве находят отражение думы и чаяния всего немецкого народа в его трудной, но благородной борьбе за единую, независимую, миролюбивую, демократическую Германию.

Чувство высокой моральной ответственности, сознание, что впервые в истории сам немецкий народ строит свою жизнь, что возрождается задавленная фашизмом большая национальная, гуманистическая культура, определяют жизненный и творческий путь передовых немецких художников.

К числу таких художников, отдавших свой талант служению национальным интересам новой Германии, следует прежде всего отнести режиссеров молодой немецкой кинематографии Вольфганга Штаудте, Курта Метцига, Златана Дудова и других.

Когда победные залпы орудий возвестили о том, что гитлеровское фашистское государство повергнуто в прах, его гневными обличителями были именно эти молодые немецкие художники. В известных советскому зрителю картинах — «Они не скроются», «Коричневая паутина», «Верноподданный», «Брак в тени», «Пестроклетчатые», «Совет богов», «Хлеб наш насущный» — режиссеры Штаудте, Метциг, Дудов с огромной негодующей страстностью, в ярких и сильных образах правдиво показали звериный облик фашизма, приведшего немецкий народ к огромной трагедии.

Этим художникам было ясно, что нарушители мира, убийцы, «всесильные боги» огня и металла и их «верноподданные» должны быть жестоко наказаны за все злодеяния, причиненные миру и самому немецкому народу, что должен быть создан новый общественный гуманный строй. И хотя в своих первых картинах эти художники еще не ясно представляли себе путь, по которому должен идти немецкий народ к свету, прогрессу, миру, они точно знали, что так жить, как жила вся нация на протяжении многих лет, нельзя, невозможно.

Фильмы периода становления нового немецкого киноискусства отмечены яркой индивидуальностью их авторов — режиссеров, драматургов, актеров и операторов, сразу выдвинувших молодую немецкую кинематографию в ряды прогрессивной кинематографии мира.

Жизнь немецкого народа, его борьба за восстановление разрушенного войной хозяйства, за новый общественный строй, поставили перед немецкими художниками новые задачи. Уже было недостаточно лишь клеймить фашизм и его идеологию, требовалось показать новый облик немецкого человека — рабочего, крестьянина, ученого, того, кто стал хозяином своей судьбы, кто строит новую Германию.

Это было тем более необходимо, что в другой части Германии, на Западе, американцы и их верноподданный Аденауэр заполнили экраны гангстерскими, садистскими фильмами конвейерного производства Голливуда, а киностудии Западного Берлина, Гамбурга и Мюнхена ежегодно сотнями выпускали либо салонно-адюльтерные, либо реваншистские фильмы.

Перед началом Берлинского совещания

«Непобедимые»

министров иностранных дел четырех держав в одном из больших кинотеатров Западного Берлина появился документальный фильм западного происхождения: «Пять минут после двенадцати». Смонтированный из огромного количества немецкого, американского и итальянского документального материала, в том числе и из материала личного киноархива Гитлера, он рассказывал о том, как все немцы, доверившие судьбу нации своему «любимому фюреру», жестоко ошиблись в нем и просчитались, что Адольф Гитлер, изображавший из себя «сверхчеловека», оказался вовсе не таким уж безгрешным в личной жизни и что фюрер обманщик, негодяй и демагог, что вместо обещанного завоевания всего мира он разорил, погубил всю нацию. Ни в кадрах, ни в дикторском тексте авторы даже не упоминают об огромных бедствиях, которые причинил Гитлер народам. Фюрер, проиграв войну, обманул нацию, но «дух нации», то есть дух фашистской агрессии встает из пепла, он непобедим. Вот философия этого махрово реваншистского фильма, специально выпущенного боннским правительством и одобренного американской цензурой в дни, когда на совещании решалась судьба Германии.

Этой зловонной философии, этому бряцанию оружием, которые идут с Запада и пытаются прорваться в ГДР, противостоит гуманистическая прогрессивная культура.

Немецкие передовые деятели киноискусства, естественно, уделяют особое внимание проблеме воссоединения Германии на мирной демократической основе. Большой удачей в освещении этой важнейшей проблемы явился фильм Мартина Гельберга «Непрошенные гости» по сценарию Жанны и Курта Штерн. В этом фильме немецкий кинозритель увидел на экране лицо врага всех свободолюбивых народов — янки в военном мундире, отличающегося от гитлеровского фашиста только внешней формой и языком, но по кровожадности и цинизму, может быть, даже превосходящего своих предшественников.

Сносить фольварки, топтать танками немецкие поля и огороды — это стало привычным занятием американских оккупантов. Но народ, который рассматривается ими как пушечное мясо для будущей войны, начинает проявлять недовольство хозяйничанием заморских «завоевателей» и не желает отдавать свою землю под их военные аэродромы.

В этом проявлении национального сознания, нежелании вновь быть ввергнутыми в губительную для народа войну оказались едины и рабочий, и крестьянин, и священник, и бургомистр. Показанное в фильме открытое неповиновение, отказ подчиняться грубому произволу американской военщины отражало растущее народное недовольство существующими в Западной Германии порядками. И американцы не стреляли в толпу — побоялись!

Фильм правдиво отобразил жизнь и настроения народа в Западной Германии.

«Непобедимые»

Режиссер и авторы сценария показали себя талантливыми реалистами, создав обширную галлерею живых, ярких образов простых немецких людей и очень выпукло показав лицо врагов немецкого народа.

Смелый и пытливый художник, пришедший в кино из Дрезденского драматического театра, Гельберг посвятил свое творчество темам современности. Это подтверждают его последующие фильмы «Секретные акты «Сольвей» (по сценарию Карла Эгеля и Курта Бартфельда) и «Маленькое и большое счастье» (по сценарию Пауля Винца).

В картине «Секретные акты «Сольвей» авторы (пользовавшиеся материалами судебного процесса) разоблачают гнусную роль той части старых специалистов, которые, продавшись доллару, занимались вредительством, диверсиями на заводах республики, ранее принадлежавших крупному немецко-бельгийскому концерну «Сольвей» и производивших в первую и вторую мировые войны удушливые газы.

По американскому плану эти заводы, изготовляющие ныне соду для стирки белья, должны быть выведены из строя, взорваны.

Но бдительность рабочих сорвала злодейские планы, а преступники предстали перед народным судом.

В фильме созданы обаятельные образы активиста слесаря Лоренса (артист Вильгельм Кохоге), его жены Берты (артистка Лени Маренбах), сына Фрица (артист Ульрих Таин) и тестя (артист Рудольф Кликс). Верно передана жизнь заводского коллектива. Фильм смотрится с несомненным интересом и пользой потому, что изображенная в нем жизнь близка и понятна немецкому рабочему и инженеру и потому, что борьба с вражеской агентурой в республике имеет актуальное значение.

Но при всем этом фильм не стал подлинным произведением искусства, ибо натуралистические подробности и всякого рода производственно-технические проблемы (сооружение землечерпалок, ремонт машин и оборудования) заслонили в нем самое главное — человека.

В фильме «Ошибка Карла Швалька» поднимается очень важная тема для современного немецкого искусства и литературы. Речь идет об отражении качественно нового этапа в развитии патриотического чувства немецкого рабочего класса, новых общественных и личных отношений в труде и быту двадцатимиллионного народа.

Действие происходит на стройке шоссейной дороги, ведущей к новому большому металлургическому заводу. На строительстве соревнуются между собой две молодежные бригады. Одну из них возглавляет приехавший из города прославленный молодой мастер Швальк (артист Вилфрид Ортман). Человек большого самомнения, он считает, что своим приездом на стройку осчастливил бригаду, что для него, настоящего бригадира, никакие трудности не страшны. Молодежь, еще не разобравшись в его подлинных качествах, рада, что теперь дело пойдет и что наконец-то найдется управа на главного инженера строитель-

«Непобедимые»

ства, старого и ворчливого, вечно придиравшегося к молодежной бригаде.

Чтобы выйти в соревновании на первое место, Швальк, вопреки предупреждению инженера, допускает нарушение технических правил. Соревнование выиграно. Победители торжествуют. Торжествует и помощник бригадира Эрика Брандт (артистка Сюзанна Дюльман). Ее сердце покорено смелостью Швалька, его настойчивостью и упорством в достижении цели.

Но далее случилось неизбежное — участок дороги Швалька не выдержал испытания. Развеялась слава Швалька. Его обвинили во вредительстве, сняли с работы. Он оскорблен несправедливым обвинением. Этим пользуются враги, предлагающие Швальку бежать на Запад.

Все случившееся глубоко потрясло Эрчку. Стараясь забыть свое личное горе, она все свои силы кладет на то, чтобы восстановить поруганную честь бригады.

Острый глаз постановщика подметил много интересных деталей в поведении героев, темпераментно показал массовые сцены. Есть эпизоды, которые по-настоящему волнуют. Следует, правда, признать, что Гельберг слабо использовал имевшиеся в литературном сценарии возможности глубокого раскрытия общественного и личного кон-

«Непобедимые»

«История маленького Мука»

фликта. В фильме много говорят о труде и любви, а сам труд и любовь изображены мелко, поверхностно. Не убедительным получился образ бригадира Швалька. Лишенный внутреннего и внешнего обаяния, он не внушает симпатии зрителям с первого же появления на экране, а поэтому они не верят ни в любовь к нему Эрики, ни в его раскаяние в конце фильма.

Но при этих очевидных недостатках нельзя зачеркивать несомненные достоинства фильма. В нем правдиво показана жизнь простых тружеников, строящих светлую дорогу в будущую Германию. Жалко, что всего этого не увидели некоторые рецензенты немецких газет, жестоко обрушившиеся на фильм. А между тем жизнь и деятельность простого человека демократической Германии — это ведущая тема немецкой литературы и искусства. Заслуга Гельберга в том, что он смело берется за современные темы, настойчиво ищет новые пути прогрессивного киноискусства. И в этом его должна поддержать критика.

Большой художественный интерес представляет новый фильм Артура Поля «Без крова» по одноименному произведению писателя XIX столетия Фрица Ройтера. В этом фильме авторы рассказывают о безотрадном положении крестьянской бедноты, ее полной зависимости от произвола помещиков.

В своем предыдущем фильме «Непобедимые» Поль впервые выступил с очень значительным политическим сюжетом о «серебряном веке» немецкой социал-демократии, возглавляемой Августом Бебелем. В этом фильме рассказывается о том, как Август Бебель боролся против исключительного закона Вильгельма и Бисмарка, закона, по которому у немецкого рабочего класса были отняты элементарные права защиты своих интересов и была запрещена социал-демократическая партия. В картине показывается, как еще в 1898 году правое крыло немецкой социал-демократии, возглавляемое Фроме, скатывается на путь ренегатства и предательства интересов немецкого рабочего класса. Известно, что Карл Маркс в своем письме к Августу Бебелю резко осудил раскольническую политику Фроме, которая в наше время, как логическое завершение печальной истории немецкой социал-демократии, привела Оленхауэра к открытой поддержке фашистского правительства Аденауэра.

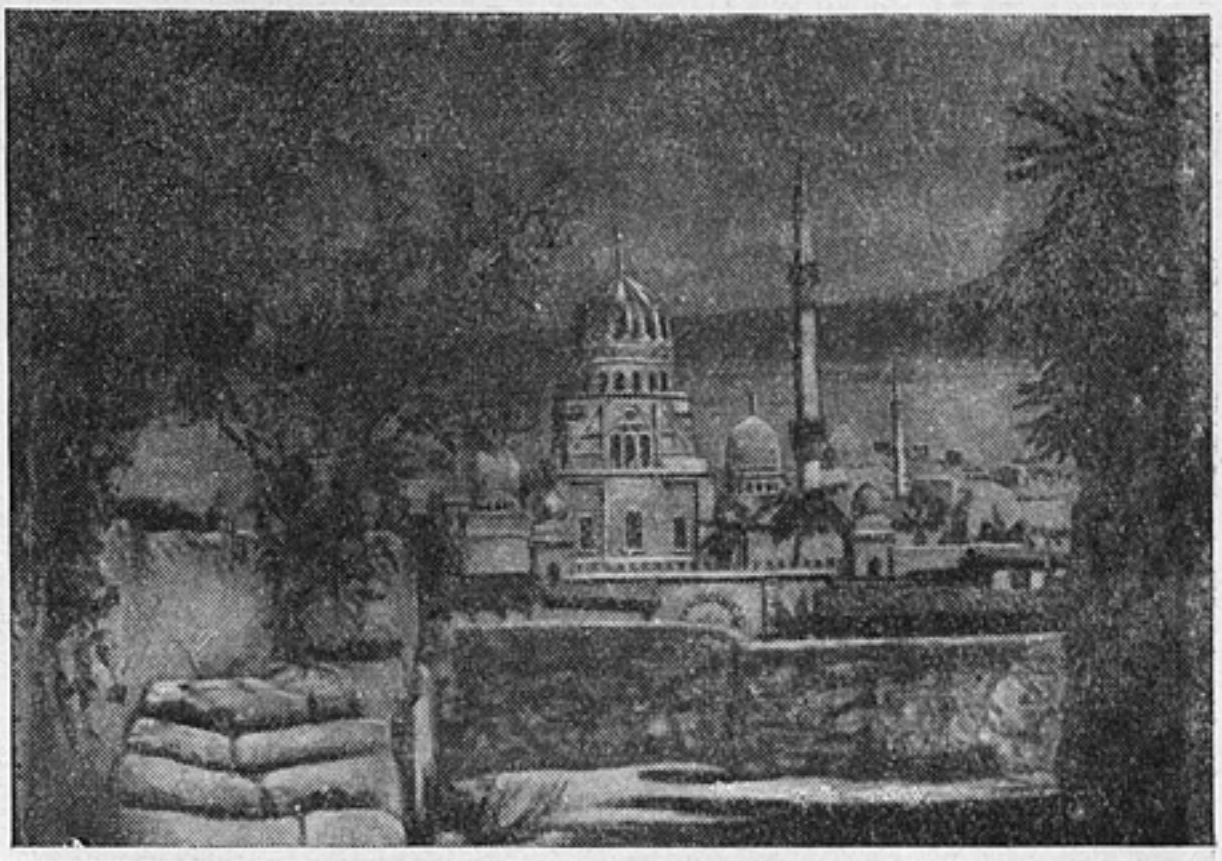
Талантливому актеру Вилли Клейнау удалось создать яркий образ передового рабочего Шульца — представителя левой группы социал-демократии, которая сегодня вместе с Коммунистической партией Германии образовала СЕПГ.

Убедителен австрийский актер Карл Парила в роли Августа Бебеля. Его спор с Фроме и выступление на митинге после вынужденной отмены «исключительного» закона глубоко волнуют зрителя.

В целом, несмотря на некоторую затянутость в развитии действия, воспитательное значение фильма, особенно для немецкого зрителя, совершенно очевидно.

У Вольфганга Штаудте, картины которого прошли с большим успехом почти по всем экранам мира, своя сложная дорога в искусстве.

Создав целую галлерею великолепных образов обманутых, разочарованных немецких людей, с растерзанной душой возвратившихся в разрушенную по вине гитлеровского фашизма Германию, Штаудте устами своих героев жестоко осудил всех убийц и верноподданных слуг фашизма. Талантливый художник радуется тому, как из руин и пепла старого мира рождается новая Германия, и искренне верит, что наступит время, когда все его соотечественники будут жить в едином, свободном государ-



«История маленького Мука»

стве. В 1953 году он поставил фильм «История маленького Мука» по Вильгельму Гауффу. В этом фильме он рассказывает о том, как обездоленному Муку, над которым так жестоко насмеялась судьба, оставив его на всю жизнь сгорбленным, маленьким человеком, невыносимо трудно живется в злом, жестоком государстве, управляемом тупым султаном. В поисках счастья маленький Мук находит золотые туфли-скороходы. Теперь он может убежать, скрыться от злых людей. Но, случайно попав в султанский дворец, он становится предметом насмешек и издевательств со стороны свиты султана. Маленький Мук решает отомстить злым, богатым людям. Он находит в лесу соблазнительные вкусные плоды, обладающие странным свойством: у человека, вкусившего их, вырастают ослиные уши. Так и случилось с жадным султаном и его свитой.

Но маленький Мук — добрый человек, он не желает зла хорошим честным людям, помогает им в беде и разделяет с ними горькую жизнь в этом несправедливом мире.

У Штаудте сказка Гауффа обрела глубоко реалистическое звучание. Обаятелен и трогателен маленький Мук. Поставленный в трагические жизненные обстоятельства, он смело борется за свое человеческое достоинство и, несмотря на превосходство сил врагов, побеждает. С большим юмором, остро сатирично изображены персонажи

«История маленького Мука»

«Эрнст Тельман — сын своего класса»

султанского дворца. В детской аудитории «Маленький Мук» найдет много поклонников и друзей.

Сейчас Штаудте ставит по своему сценарию фильм «Маяк» о нищенской жизни рыбаков, живущих на острове. Нет сомнения, что талантливый режиссер сделает этот фильм превосходным. Думается, что в суровые дни борьбы за единство Германии Вольфганг Штаудте поможет своему народу упрочить сознание своей собственной силы.

Крупным произведением, показывающим рабочий класс как освободителя человечества от войн и эксплуатации, как силу, движущую вперед историю, явился фильм Курта Метцига «Эрнст Тельман — сын своего класса». Длительная (около трех лет) работа над сценарием (авторы Вилли Бредель и Михаил Чесно-Хелль) и огромный труд всего коллектива студии ДЕФА увенчались заслуженным успехом.

Действие фильма начинается осенью 1918 года. Пасмурный ноябрьский день. Голое поле, изрытое снарядами, липкая грязь, воронки, смятые проволочные заграждения...

В сырой землянке, содрогающейся от разрывов снарядов, сидит группа изнуренных империалистической войной немецких солдат. Среди них — широкоплечий солдат Эрнст Тельман. Он вполголоса читает только что написанные им листовки, призывающие солдат последовать примеру русских братьев.

В землянку, задыхаясь, вбегает солдат Ханес и кричит:

— Товарищи! В Киле восстание матросов... На военных судах развевается красный флаг!..

Несколько мгновений в землянке царит полнейшая тишина.

Солдаты вскакивают с мест. Слышатся радостные, перебивающие друг друга возгласы:

— Это у нас на побережье!

— Значит, теперь конец!

— Началась революция!

Эрнст Тельман встает. Он спокойно, медленно делает несколько шагов в сторону новоприбывшего. Но вдруг, охваченный глубоким волнением, берет друга за плечи и радостно восклицает:

— Ханес! Наконец-то!..

— А какой же новый пароль, товарищ Тельман?

Тельман страстно говорит:

— Повернуть винтовки! Поверните винтовки, солдаты! Да здравствует германская революция!

Так начинается этот волнующий фильм, раскрывающий перед зрителем страницы истории Германии — годы революционных боев и контрреволюционных выступлений, годы побед и поражений немецкого рабочего класса и его молодой Коммунистической партии.

В революционных боях 1918 года, в борьбе с усиливающейся контрреволюцией 1919 года, в подавлении путча Каппа, в грозных, боевых днях 1923 года показана мощь организованного рабочего класса. Мы видим в фильме, как Тельман, крепко связанный со своим классом, постепенно из

«Эрнст Тельман — сын своего класса»

рядового партийного функционера вырастает в вождя.

На долю молодого актера Гюнтера Симона, исполняющего роль Тельмана, выпала почетная, ответственная и трудная роль.

Прежде чем встать перед аппаратом, он внимательно и долго изучал жизнь и деятельность своего героя, встречался с людьми, близко знавшими Тельмана, и подолгу слушал их воспоминания об этом удивительном, простом, обаятельном человеке.

Гамбург! В этом огромном городе каждая улица, каждый дом, каждый камень мостовой помнят и знают этого могучего человека с добрым сердцем. В Гамбурге прошла трудовая юность портового рабочего Эрнста Тельмана. Здесь началась его активная революционная деятельность, здесь 23 октября 1923 года он первый дал сигнал к вооруженному восстанию германского рабочего класса. Рожденная в революционных боях слава Гамбурга — это слава Тельмана.

Как же не поехать сюда актеру, играющему роль Тельмана!

Бонское правительство не разрешило Симону побывать в Гамбурге...

И актер, который прежде мало интересовался политикой, понял, что теперь у него начинается иная жизнь и иные интересы. Волновал только один вопрос: справится ли он с этой огромной ролью? Хватит ли душевных сил и способностей?

Когда смотришь фильм — фронт, бар-

«Эрнст Тельман — сын своего класса»

рикады, слезы голодных и измученных немецких рабочих семей, роскошь и довольство лоснящейся от жира буржуазии, митинги портовых рабочих Гамбурга, выступления Тельмана, его штаб по руководству восстанием, видишь, что опасения молодого актера были напрасны. Он создал великолепный, волнующий образ. И пусть временами, особенно в начале фильма, ощущается недостаточная уверенность, робость молодого актера, все-таки эта роль— его огромная удача.

Запоминаются образы Янсена (артист Ганс-Петер Минетти), Марты Фибрейтер (артистка Эрика Дункельман).

Особую симпатию и чувство восторга вызывает игра молодой актрисы Карлы Рункель. Созданный ею образ Энны Хармс полон подлинной революционной романтики.

Не удались образы Карла Либкнехта и Розы Люксембург. В них мало портретного сходства, чувствуется слабость сценарной разработки и режиссерского и актерского решения. То же самое можно сказать и о ролях Эйберте, Носке, Шейдемана.

В целом же это, несомненно, крупное художественное произведение о рабочем классе, о Коммунистической партии Германии.

Президент Германской Демократической Республики Вильгельм Пик в связи с выпуском фильма на экраны писал: «Не только немецкими рабочими, но и миролюбивыми людьми всех стран, которые чтили и любили Эрнста Тельмана и боролись за его жизнь, этот фильм будет встречен восторженным одобрением и заслужит полное признание».

Вилли Бредель и Михаил Чесно-Хелль работают над окончанием второй серии сценария, которая будет называться: «Эрнст Тельман — вождь своего класса».

В производстве студии ДЕФА находятся сейчас различные по темам и жанру фильмы.

Драматурги Жанна и Курт Штерн сдали сценарий «Свет сквозь мрак» об антифашистской подпольной работе группы членов германской Коммунистической партии в годы второй мировой войны. Фильм этот ставит Златан Дудов (в 1952 году он поставил фильм «Судьба женщины», отмеченный премией кинофестиваля в Карловых Варах за режиссерскую работу).

В немецкую кинематографию пришли молодые люди — сценаристы, режиссеры, актеры и операторы. Режиссер Бальман ставит детский фильм «Таинственный затонувший корабль» о бдительности морской пограничной полиции, о детях, помогавших ей разоблачить диверсантов.

Режиссер Кляйн ставит приключенческий детский фильм «Дело Б» — о том, как дружба детей Восточного и Западного Берлина помогла предотвратить кражу американцами лошадей из цирка Барлей.

Сатирическую комедию «Ведьмы» по сценарию поэта Куба снимают режиссеры Шписс и Фидлер. Эта комедия ставит своей целью показать, как демократические преобразования в немецкой деревне сталкиваются с невежеством и отсталостью некоторых групп крестьян.

Интересны творческие планы и других режиссеров, актеров, операторов, художников ДЕФА. Здесь и драмы, и комедии, приключенческие, спортивные, детские фильмы на современном и историческом материале.

За большим круглым столом художественного совета студии все чаще собираются деятели немецкой кинематографии. Они намечают широкие планы своей огромной студии, готовятся к открытию института кинематографии — сейчас в кадрах режиссеров, операторов, актеров, сценаристов ощущается огромная потребность.

Но среди множества вопросов, которые обсуждаются в студии, есть один — самый большой, решающий судьбы немецкой кинематографии: резкое повышение идейно-художественного уровня фильмов ДЕФА. И каковы бы ни были трудности в работе молодой немецкой кинематографии, с каждым днем она идет вперед все уверенней, объединяя новых и новых талантливых художников, кому дороги и близки интересы миролюбивой, независимой, демократической Германии.

Жорж САДУЛЬ

ОТ АГОНИИ ГОЛЛИВУДА К ЖИЗНЕННОЙ СИЛЕ ПОДЛИННО НАЦИОНАЛЬНОГО КИНОИСКУССТВА

Под таким названием известный французский прогрессивный историк и теоретик кино Жорж Садуль поместил статью в газете «Юманите Диманш» от 11 апреля 1954 года. Этот номер газеты был конфискован правительством Ланьеля за опубликование антивоенной карикатуры

Седьмой международный кинофестиваль в г. Канн по количеству и качеству показанных там фильмов занял первое место среди тридцати послевоенных фестивалей.

Из сорока стран, представленных своими фильмами, были несправедливо исключены Народный Китай и Германская Демократическая Республика. Но, несмотря на это, никогда еще в Канне мир не был представлен так широко, что полностью опровергает утверждения тех, кто, наблюдая за агонией Голливуда, объявлял все киноискусство умирающим или даже уже мертвым.

На фестивале американская кинематография, показавшая за небольшим исключением обычную продукцию «фабрики снов», полную дурмана и отравы, оказалась изолированной: она не смогла привлечь к себе подлинного внимания зрителей, несмотря на техническую новинку — широкий экран «синемаскоп» и присутствие нескольких «кинозвезд».

Мало что запомнилось из большого количества американских фильмов. Ни средневековый маскарад «Рыцарей круглого стола», ни мордобитие в «Буре на дне моря», ни душераздирающее хныканье «Потерянного маленького мальчика» не представляют никакой художественной ценности.

«Живая пустыня» — фильм, сделанный сотрудниками фабрики Уолта Диснея, — содержит несколько интересных моментов, но испорчен цветом плохого вкуса и дешевыми «трюками», вроде скорпионов, отплясывающих польку на потеху публике.

«Отсюда в вечность» (режиссер Фред Зиннеман) прибыл на фестиваль уже прославленным в Америке как самый коммерческий «боевик» и увенчанным добрым десятком призов, присуждаемых ежегодно американской академией киноискусства. Фильм в целом неудачен: его длинноты, профессиональные ошибки, беспринципная изворотливость режиссера начисто опровергают разрекламированную репутацию «шедевра».

В наиболее правдивых сценах американская армия изображается такой, какой она является на самом деле, — грубой и жестокой, что так сближает ее с отрядами фашистских эсэсовцев. Но это обвинительное заключение совершенно обесценивается шовинистическими эпизодами, заканчивающими фильм.

Французские кинокартины, отобранные для фестиваля, подверглись серьезной критике: не стоило показывать фильм «Большая игра» итало-американо-франко-алжирского производства с его весьма сомнительным сюжетом из жизни иностранного легиона, очень плохим цветом, неинтересными декорациями и в большинстве посредственными актерами.

Те, кто приветствовал первый фильм Жоржа Рукье «Фарребик», остались равнодушными к его новой работе «Кровь и свет» — надуманной истории о тореодорах. Учитывая восемь лет вынужденной безработицы Жоржа Рукье, можно предположить, что фильм сделан им скорее по необходимости, чем по свободному выбору.

К счастью, фильм «Перед потопом» до-

«Хлеб, любовь и фантазия»

стойно защитил честь нашего национального киноискусства, несмотря на все старания некоторых правительственных чиновников исключить этот фильм из фестивального списка. Они не могли простить, что режиссер Андрэ Кайят осмелился затронуть в своем произведении жгучие проблемы современности.

Иностранная пресса восторженно оценила этот благородный и бесстрашный фильм. После такого крупного международного успеха полицейским чиновникам будет очень трудно запретить вывоз за границу этого произведения, которое сохранит авторитет нашего искусства на уровне замечательных произведений Вольтера или Золя.

Итальянская кинематография, как и мы, совершила ошибки в отборе фильмов.

«Магдалина» — фильм, созданный по приказу Шельбы, оказался настолько плох, что сами итальянцы были вынуждены снять его с фестиваля.

Чрезмерно пышно поставленная «Фантастическая карусель» содержит в себе несколько хороших танцев и песен, посвященных нищете неаполитанских трущоб.

Но один замечательный фильм, показанный на фестивале вопреки махинациям христиано-демократических политиканов, заставил нас вновь оценить всю значительность итальянского прогрессивного кино. «Повесть о бедных влюбленных» — фильм, поставленный по популярному роману Братолини, выводит молодого режиссера Карло Лидзани в первые ряды итальянских кинематографистов. Неизгладимое впечатление оставляет этот масштабный, многогранный, пленительный рассказ о жизни и страданиях Флоренции 1925 года, изнывавшей под гнетом фашистского террора.

Великобритания была представлена только одной кинокартиной среднего качества— «Похитители детей».

В результате каждый должен признать, что разнообразные и целеустремленные кинопроизведения, присланные Советским Союзом, выгодно выделяются на фоне посредственной американской продукции и неправильно отобранных фильмов Франции и Италии.

«Великий воин Албании Скандербег» доминировал над всеми фильмами фестиваля.

Это — песня, звучащая так же героически, как наша «Песнь о Роланде». Чередование эпоса и сатиры придает этому прекрасному фильму исключительное своеобразие. Народные танцы и костюмы, великолепные пейзажи, монументальные де-

«Повесть о бедных влюбленных»

корации, исторические замки, незабываемые актеры, пешие и конные схватки — все сплетается воедино в этом грандиозном произведении.

Режиссер Сергей Юткевич показал высокое мастерство владения цветом; он так же, как и его незабываемый друг Эйзенштейн, подобно мастерам эпохи Возрождения, объединяет в своем творчестве режиссера и актера кино, художника и писателя, режиссера и декоратора театра.

Украинский фильм «Судьба Марины» поставлен с большой сердечной теплотой и талантом молодыми начинающими кинематографистами. Простая история крестьянки, покинутой мужем, знакомит зрителя с сегодняшними советскими людьми, помогает проникнуть в глубину их личных отношений, и через типических героев фильма, таких ярких и таких разных, мы начинаем лучше понимать эволюцию целого народа. «Судьба Марины», так же как «Жатва» и «Кавалер Золотой Звезды», помогает нам еще ближе узнать Советский Союз и еще больше полюбить его.

Фильм «Мастера русского балета» очарователен. Красочно оформленные балеты «Раймонда», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан» сменяют друг друга и дают нам возможность наслаждаться лучшим балетом мира.

Анализ итогов Каннского фестиваля 1954 года приводит к убеждению, что в десяти странах, расположенных на четырех материках, кинематографисты, избегнув упадочнического однообразия Голливуда, создают свое национальное киноискусство.

Хотя Япония не привезла на фестиваль произведения, равного незабываемому фильму «Дети Хиросимы», однако следует отметить, что японская кинематография занимает одно из первых мест в мире.

Снятый в великолепном цвете фильм «Двери ада» передает древнюю японскую легенду о любви и военных подвигах. Правда, картина эта была чрезмерно захвалена — она немного однообразна и затянута.

Зато трогательный фильм «Судьба женщин», поставленный одним из самых крупных режиссеров Японии Тадаси Иман, оказался гораздо лучше. Положив в основу сценария новеллы большого японского писателя конца прошлого века*, талант которого весьма близок таланту

«Комедианты»

нашего Мопассана, Иман с большой остротой и искусством показал жизнь в Токио в восьмидесятых годах прошлого столетия.

Следует отметить также и фильм «Письма любви», в котором затронута одна из проблем американской оккупации.

Индия очень скоро сможет наряду с Японией и Китаем стать третьей величиной в восточной кинематографии.

Она показала настоящий шедевр — «Цветок лотоса» — трогательную историю о девочке-калеке.

Другой фильм — «Два акра земли» — повествует о том, как крестьянин из Бенгалии, пытаясь избавиться от ростовщиков и крупных помещиков, становится рикшей. Это произведение, полное благородства и человечности, вызвало среди критиков всеобщее восхищение и, несомненно, будет горячо принято широким зрителем.

Египетская кинематография находится еще под некоторым влиянием Голливуда, однако постепенно и она начинает пробуждаться.

Например, в фильмах «Чудовище» и «Небо ада» впервые рассказана правда об ужасающей нищете египетских крестьян-фел-

---

* Романистки Ицио Хигуши. — *Ред.*

«Цветок лотоса»

лахов, а помещики-паши показаны как феодальные тираны..

Если Венгрия, показав «Малый грош», не смогла достичь своих прежних успехов, все же она заняла очень хорошее место благодаря двум замечательным короткометражкам «Аквариум» и «Соколиный лес».

Польша добилась одного из самых крупных успехов на фестивале, показав фильм «Пятерка с улицы Барской». Этот шедевр поставил режиссер Александр Форд, автор таких замечательных фильмов, как «Юность Шопена» и «Правда не имеет границ». Сюжет «Пятерки с улицы Барской», хотя и очень похож на сюжет «Перед потопом», но развивается в совершенно других социальных условиях. Польский фильм сумел рассказать, как работа над восстановлением разрушенной столицы сопровождается формированием нового человека. Полный движения, юмора, бодрости, ума, страсти, этот фильм должен получить признание у широкого зрителя.

Чехословакия также показала, какие огромные сдвиги произошли в ее киноискусстве, показала, с одной стороны, своими исключительными кукольными фильмами, с другой — забавным, трогательным и увлекательным фильмом «Комедианты», в котором режиссер Владимир Влчек показывает жизнь старого цирка.

Мексика была представлена в Канне режиссером Луисом Бюнюелем, как членом жюри, достойнее, чем тремя весьма посредственными фильмами.

Зато Бразилия имеет данные продвинуться в первые ряды, наглядно доказав это «Песней моря» известного кинорежиссера Альберто Кавальканти. Взволнованно и трогательно звучит эта жалобная песня городской нищеты.

Итак, мы видим, что весь мир встретился на фестивале в Канне. Здесь объединились индийские кули, колхозники Украины, бразильские рабочие, строители новой Варшавы, флорентийские девушки, японские женщины, египетские крестьяне-феллахи, лучшие люди Франции и забастовщики из прогрессивного фильма «Соль земли» (показанного нам вне фестиваля).

И это объединение народов, объединение во имя мира и под знаком национальной независимости наглядно показало, что во второй половине нашего века во всем мире происходит необычайный расцвет национального киноискусства, освобожденного в большинстве стран от тлетворного влияния загнивающего Голливуда.

СЛОВАЦКОЕ КИНОИСКУССТВО ЗА ПОСЛЕДНИЕ ПЯТЬ ЛЕТ

Главная задача киноискусства Словакии за истекшие пять лет заключалась в создании фильмов на современную тему, отражающих глубокие перемены, происходящие в нашей жизни.

Словакия, некогда отсталая страна, на которую капиталисты смотрели как на поставщика дешевой рабочей силы, в наши дни изменяет свой облик, создает новые материальные и духовные ценности и строит свою новую, счастливую социалистическую жизнь. Кино призвано отразить эти перемены и их влияние на жизнь народа.

Из девяти фильмов, созданных до сих пор в Словакии, современной теме было посвящено семь: «Плотина», «Катенька», «Козье молоко», «Лазы пробуждаются», «Молодые сердца», «В пятницу, тринадцатого числа» и «Родная земля». Большинство этих фильмов повествует о жизни нашего народа, преобразующейся под влиянием социалистической индустриализации страны; два из них («Лазы пробуждаются» и «Козье молоко») посвящены строительству социализма в деревне и зарождению единых сельскохозяйственных кооперативов. Фильмы «Борьба продолжается завтра» и «Нераспаханное поле» рассказывают о недавнем прошлом Словакии. Из девяти фильмов пять можно охарактеризовать как серьезные социальные драмы; остальные четыре — кинокомедии.

К тематическому планированию словацкая кинематография приступила только с 1949 года. Работники словацкого кино, в первую очередь сотрудники репертуарного отдела и коллектив сценаристов, изучая постановления партийных съездов, выделяли те проблемы строительства социалистического общества, которые должны найти отражение в кино, призванного служить делу культурно-политического воспитания масс. Тематические планы помогли словацкому киноискусству правильно ориентироваться в богатстве сюжетов, предоставляемых современной действительностью, и определить те вопросы, которые прежде всего следовало осветить в кино.

Менее удачным оказалось художественное осуществление поставленных задач. Недостаточное знание современной жизни, слабая идейно-политическая подготовка творческих работников кино привели к схематизму, к упрощенному отображению действительности.

В 1951 году из-за отсутствия полноценных сценариев не было выпущено ни одного фильма. 1952 год стал важным поворотным пунктом в развитии словацкого кино. Развернувшаяся критика и самокритика способствовала устранению многих существенных недостатков в работе. Преодолев сценарный кризис, работники словацкой кинематографии уже в 1953 году создали три художественных фильма.

Первым была экранизация классического произведения словацкой литературы, романа народного деятеля искусств Петра Илемницкого «Нераспаханное поле» в постановке лауреата Государственной премии режиссера Владо Багны. Эта картина на примере трагической судьбы двух молодых людей рисует жизнь словацкого народа в период возникновения буржуазной Чехословацкой республики после первой мировой войны. Фильм является обвинением капиталистического строя, который не только лишает человека права на счастье, но отказывает ему даже в праве на жизнь.

Второй фильм 1953 года — популярная кинокомедия Пальо Биелика «В пятницу, тринадцатого числа», которая разоблачала и осмеивала предрассудки, тем самым помогая простым людям преодолеть их.

Третий фильм, созданный в том же году, — это цветная музыкальная картина лауреата Государственной премии Иозефа Маха «Родная земля», рассказывающая о художественной самодеятельности словацкого народа.

Осуществление задач, возложенных на киноискусство Словакии, было бы невозможно без помощи более зрелого чешского кино. Эта помощь проявилась главным образом в том, что чешские киноработники взяли на себя постановку словацких фильмов, а также обеспечили их съемки техникой. Режиссер Мирослав Цикан создал удачный фильм «Борьба начинается завтра», удостоенный Государственной премии. В качестве постановщиков словацких фильмов работали также Борживой Земан («Козье молоко»), Вацлав Кубасек («Молодые сердца») и Иозеф Мах («Родная земля»). Павильонные съемки фильмов «Катенька», «Борьба кончается завтра», «Молодые сердца» и «Родная земля» происходили главным образом в пражской киностудии, так как у нас, в Словакии, не было еще достаточного количества съемочных помещений. Большую помощь оказали чехи словацкой кинематографии и в области подготовки новых творческих и технических кадров. Наиболее эффективным было сотрудничество чешской и словацкой кинематографии в 1953 году, когда управление киностудии Прага-Баррандов оказало словацкому киноискусству активную творческую помощь, произведя критическую оценку сценариев и контрольные просмотры отснятого материала.

Так проводилось в жизнь решение Президиума ЦК Коммунистической партии Чехословакии, указывающее на необходимость оказания помощи словацкому киноискусству со стороны опытных чешских кинематографистов.

Работники словацкого кино, руководствуясь примером советской кинематографии и при содействии опытных чешских товарищей, ставят своей целью повышать уровень фильмов как боевого средства социалистического строительства нашей родины.

Юлиус Яшшо.

Из статьи, опубликованной в «Чехословацком кино» № 4, 1954 г.

НОВЫЕ РАБОТЫ БОЛГАРСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Выполняя директивы VI съезда Болгарской коммунистической партии о расширении производства фильмов и повышении их идейного уровня и художественного качества, наша кинематография добивается первых значительных успехов.

Большой удачей является фильм о жизни и деятельности поэта-революционера Николы Вапцарова «Песнь о человеке» (сценарий Христо Ганева, режиссер Борислав Шаралиев, оператор Эмиль Рашев).

В фильме «Сентябрьцы» сделана попытка создать образы руководителей сентябрьского восстания 1923 года. Роль Димитрова исполняет заслуженный артист НРБ Аспарух Темелков, роль Коларова — заслуженный артист НРБ Б. Ганчев. Запоминающийся образ попа Андрея создает талантливый актер Иван Братанов. Сценарист фильма Анжел Вагенштейн, режиссер Захарий Жандов, оператор В. Холиолчев.

Готовится к выпуску фильм «Граница» (о бдительности и патриотизме нашего народа) — сценарист Генчо Стаев, режиссер Никола Минчев, оператор Георге Караиорданов; в фильме снимаются Иван Братанов, Кунка Баева и другие.

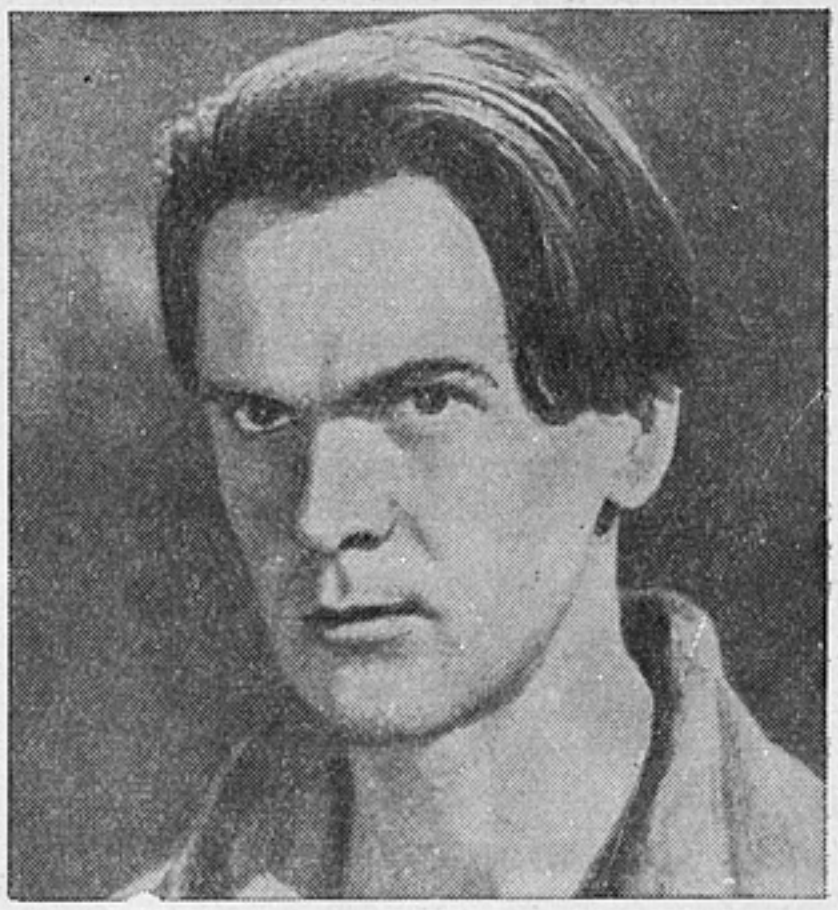
Близятся к концу и работы над фильмом болгаро-советского производства «Герои Шипки» (о подвиге русских воинов, освободивших в 1877—1878 годах болгарский народ от пятивекового турецкого ига); сценарист А. Первенцев, режиссер С. Васильев, оператор М. Кириллов; в фильме снимаются видные болгарские актеры.

Запущен в производство художественный фильм «Димитровградцы» — о строительстве первого социалистического индустриального города. Сценарист этого фильма Бурян Енчев, режиссеры Дучо Мундров и Никола Коробов, оператор Выло Вылов.

Режиссер Кирил Илинчев с операторами Костадином Янакиевым, Трендофилом Закариевым ставят по сценарию Веселина Ханчева фильм «Крейсер «Надежда», который воскресит события времен гражданской войны в Советской России, когда моряки болгарского крейсера «Надежда», вопреки планам международной контрреволюции отказались выступить против молодой республики, против русских братьев.

Находятся также в производстве фильм-спектакль Софийского национального театра «Сноха» и первый художественный фильм о преобразовании болгарской деревни — «Перелом» (сценарист Стефан Даскалов, режиссер Дако Даковский, оператор Георги Георгиев).

К десятилетию со дня освобождения Болгарии от немецко-фашистских оккупантов студия документальных фильмов готовит первый цветной полнометражный фильм «Народная Республика Болгария», рассказывающий о расцвете нашей родины после 9 сентября 1944 года.



Д. Динев в роли Вапцарова («Песнь о человеке»).

В производстве находится также документальный фильм «Добруджа» о преобразовании болгарской житницы.

Запускается в производство цветной полнометражный фильм-концерт. Заканчиваются съемки ряда документальных и научно-популярных короткометражек («Государственный металлургический завод имени Ленина», «Василий Левский» и др.).

До освобождения Болгарии документального и научно-популярного кино (за исключением недельных хроник) у нас вообще не существовало. Сейчас выпускается в год не менее сорока таких фильмов.

Сценарная комиссия заключила ряд договоров с писателями и сценаристами. Сейчас готовят сценарии художественных фильмов: Бурян Енчев — «Морская честь», Христо Ганев — «Добрый мальчик» (первая болгарская кинокомедия), Валерий Петров — «Пункт первый повестки дня». Писатель Павел Вежинов работает над сценарием из жизни шоферов. Анжел Вагенштейн в своем сценарии расскажет о жителях Родоп. Над кинобиографиями революционера Левского и поэта Смиренского работают коллективы писателей.

Кроме этого, намечено экранизировать лучшие произведения болгарских классиков — Вазова, Пелина, Иовкова, роман современного писателя Д. Димова «Табак».

Особенно отраден приток молодых кадров. Так, только из упоминавшихся здесь кинематографистов — Ганев, Вагенштейн, Енчев, Даковский, Шаралиев, Георгиев и творческий коллектив фильма «Димитровградцы» являются воспитанниками ВГИК. Смелое выдвижение творческой молодежи на кинопроизводство — одно из существенных условий успешного развития болгарского киноискусства.

Христо Писков

Л. КОСМАТОВ

ПУТЬ ХУДОЖНИКА

Рано начал свою трудовую жизнь Марк Магидсон. Двенадцатилетним мальчиком он поступил учеником в гомельскую фотографию «Светопись». И сразу же полюбил фотографию как искусство, как возможность удовлетворить свое природное стремление к изображению жизни. Вскоре он перешел на работу ретушера, стремясь к активному личному участию в создании фотографического снимка. Возможность приложить свою руку к фотоизображению, вероятно, приносила какое-то удовлетворение юному, жаждущему применения своих сил, начинающему художнику.

Жизненные обстоятельства временно прервали его работу в области фотографии. Попав в 1917 году в Москву, он стал рабочим на одном из заводов. В 1919 году Магидсон уходит в Красную гвардию, а позднее служит в Красной Армии вплоть до 1921 года.

Демобилизовавшись из армии, Марк Магидсон поступает сначала на рабфак Вхутемаса, где занимается на скульптурном отделении, а затем — на операторский факультет Государственного техникума кинематографии.

В 1924 году Магидсон становится фотографом-художником на кинофабрике «Межрабпом-Русь».

В фотографических работах проявился его талант, великолепное чувство света, раккурса и композиции. Нередко увлекаясь в частных задачах чисто формальными приемами, Магидсон вместе с тем никогда в законченном художественном произведении не скатывался к эстетским, формалистическим композициям. Поиски изобразительных приемов, как правило, ни в фотографии, ни в области кинематографа не являлись самоцелью творческой деятельности Магидсона, но способствовали росту его профессионального мастерства. Его высокие достижения в области фотографического искусства неоднократно отмечались различными наградами на ряде художественных выставок как в СССР, так и за рубежом. В 1929 году ему присуждена Большая золотая медаль на Парижской выставке.

Были, разумеется, у него и ошибки, срывы. Но ни отдельные неудачи, ни временные увлечения различными формальными приемами не сбили мастера с генерального пути — с творческих поисков подлинно реалистической формы изображения.

1930 год — это начало самостоятельного творческого пути Марка Павловича Магидсона как оператора-художника. На своих первых фильмах — «Бой», «Великие будни», «Толедо», «Три песни о Ленине», «Гибель сенсации» — художник, пробуя силы, оттачивал свой художественный вкус. Здесь тоже были поражения, и они доставляли художнику много горестных переживаний, но не разочарование, потому что Марк Павлович верил в свои силы, а главное — беззаветно был предан своему искусству.

Творческие поиски (нередко мучительные) в период становления Магидсона как оператора-художника нашли свое блестящее завершение в великолепном фильме «Бесприданница» (постановка Я. Протазанова).

Вряд ли можно будет упрекнуть нас в преувеличении, если мы отнесем эту картину к произведениям, никогда не теряющим своей молодости, своего значения.

Проникновенная, талантливая работа Марка Павловича в «Бесприданнице» должна быть отнесена к разряду классических примеров изобразительного решения фильма. Все здесь — от своеобразных пейзажей до тонких психологических портретов Ларисы (артистка Н. Алисова) — дано в прекрасной, эстетически безукоризненной изобразительной манере.

Пейзажи, несмотря на некоторую их статичность, являются совершенно органической тканью всего изобразительного ряда фильма. Замечательна внутренняя взаимосвязь отдельных пейзажей: создавая глубоко поэтический образ русской природы, они удивительно тактично включены в сюжетную ткань этого глубоко психологического фильма.

Строя композицию пейзажных кадров, Магидсон строго, без любования ненужными деталями, доносит до зрителя взволнованные чувства, которые обуревают действующих лиц. С большой изобразительной силой фильм передает чарующую лирику и нежную грусть русской природы, которую так хорошо чувствовал и горячо любил Магидсон. Выбирая пейзаж и время, когда он выглядит наиболее выразительно, Магидсон с необыкновенной яркостью воспроизводит тончайшие переходы от света к тени, переливы тонов воды и неба, одновременно добиваясь большой четкости и ясности изобразительной формы.

Замечательное мастерство, проявленное Магидсоном в работе над образом Ларисы, по нашему глубокому убеждению, является до сих пор непревзойденным образцом решения женского портрета в кино.

Тончайшая моделировка форм лица актрисы, нежные светотеневые переходы передают чистоту, легкость и трепетность души русской женщины, так ярко обрисованной Островским и точно выраженной в режиссерско-актерской интерпретации.

Ни в одной портретной композиции Магидсон не повторял ранее найденную световую характеристику, а видоизменял ее, с глубоким пониманием следуя за развитием образа, за темой эпизода. Портреты Ларисы неразрывно связаны и с общей изобразительной трактовкой всего фильма, являясь одним целым со всеми изобразительными композициями.

После «Бесприданницы» Магидсон, работая в разных жанрах киноискусства с рядом лучших режиссеров и непрерывно совершенствуя свое мастерство, упорно ищет новые приемы и средства выражения своих художественных замыслов. Он всегда ищет таких средств выражения, при которых изобразительный ряд фильма был бы органически связан не только с идейным содержанием, но и с жанровыми особенностями кинопроизведения. Так, простота, ясная и скромная световая трактовка берется за основу изобразительных композиций фильма «Семиклассники». Пейзажи «Весеннего потока» не повторяют пейзажей «Бесприданницы» с их поэтической грустью, а несут в себе некоторые черты драматического характера. Непрерывными поисками новых и новых приемов отмечены работы Магидсона «Голубое и розовое», «Молодые капитаны», «В старой Праге», «Лермонтов» и другие.

Рост художественного мастерства Магидсон как бы подытожил перед переходом к цветному кино в своем последнем черно-белом фильме «Повесть о настоящем человеке» (постановка А. Столпера).

Трудно переоценить значение этого фильма — этапного не только для самого Магидсона, но и вообще для изобразительной культуры кинематографического искусства.

В «Повести» искусство оператора оказало решающее значение на весь характер и эмоциональный строй фильма.

Это произведение, богатое драматическими ситуациями, проникнуто глубоким советским патриотизмом, верой в жизнь, в победу нового человека. Оператор коммунист Магидсон, захваченный этими величественными и благородными идеями, со всей пылкостью своего творческого темперамента и яркостью таланта создал подлинно реалистическое, волнующее произведение.

С первых же кадров, изображающих суровый зимний лес, Магидсон выступает как мастер русского пейзажа. Вот в таком именно лесу, каким увидел и изобразил его оператор, совершали героические подвиги народные мстители — партизаны Отечественной войны; в таком лесу отдал за родину свою жизнь Иван Сусанин; в таком лесу полз подбитый в воздушном бою с врагом советский летчик, полз с неукротимой жаждой к жизни и неистребимой, испепеляющей ненавистью к фашистским захватчикам, осквернившим нашу священную землю.

А как проникновенно, с какой горячей любовью дана сцена пробного полета Ме-

ресьева! Силой своей любви к Родине, любви к жизни, силой бескрайней ненависти к лютому врагу герой заставляет себя преодолеть и боль и опасность, радуясь тому, что он снова в воздухе, в своей стихии, в строю советских соколов. Эти чувства прекрасно выражены Магидсоном. Почти физически ощущаешь морозный, пронизанный солнцем воздух над аэродромом!

Новых высот достигает художник и в работе над кинопортретом.

Внутренний мир, сложные душевные переживания героев, внешне выявленные в богатой мимике, вся глубина, человечность, вся выразительная сила таких актеров, как Кадочников, Меркурьев, Охлопков, Свердлин, становятся нам особо близкими, а их чарующее искусство бесконечно волнует благодаря тому, что оператор вместе с актерами проник в сущность образов и перевел все это в прекрасную пластическую форму.

Портреты в «Повести» можно считать поистине вершиной операторского мастерства.

Как отчетливо показано внутреннее движение образа в портретах Мересьева, от первых сцен в лесу и до возвращения его к боевой жизни!

Вот горящие лихорадочным блеском глаза на изможденном лице. Это одно из основных средств, которое применяет оператор в крупных планах Мересьева в сценах в лесу, в землянке и в первой половине сцен госпиталя.

Во второй половине сцен госпиталя, с началом борьбы Мересьева за возвращение в строй, а также в сценах в санатории, на аэродроме основными и ведущими выразительными средствами являются богатейшие тональные отношения, великолепная лепка светом формы, объема лица; здесь главное в портрете — искрящиеся солнечным блеском глаза.

Кроме того, портретные кадры в сценах на аэродроме более просторны и динамичны — они как бы подчеркивают возвращение летчика к привычной ему боевой жизни.

Вспомним блестяще выраженную в портретах комиссара Воробьева борьбу жизнеутверждающего начала его характера с приближающейся смертью. Тональным и светотеневыми переходами, тактично, с чувством художественной меры, Магидсон притемняет лицо умирающего, в то же

Марк Павлович Магидсон

время как бы противопоставляя этому общий светлый тон всего интерьера.

Вспомним, наконец, великолепные характеристики образов простых людей, данные в портретах медсестер госпиталя и раненых бойцов.

Все это — отличные образцы проникновенного творческого подхода в решении важнейших изобразительных задач художественного фильма.

Сохраняя стилевое единство кадров, Магидсон вместе с тем находит самостоятельные изобразительные характеристики для всех без исключения эпизодов и всегда доносит до зрителя свою любовь к прекрасным персонажам фильма, свое взволнованное отношение к родной природе.

«Повесть о настоящем человеке» является не только выдающимся произведением советского операторского искусства и личной победой прекрасного художника Марка Магидсона. Операторская работа здесь является огромным вкладом в дело утверждения метода социалистического реализма в советском киноискусстве.

Снимая свой первый цветной фильм «Заговор обреченных», Магидсон стремился возможно точнее использовать новое выразительное средство — цвет. Зная как

художник всю великую силу этого средства и закономерность его гармонии, он избегал каких бы то ни было приемов, рассчитанных на внешний дешевый эффект. И замечательно, что такое намеренное ограничение цветной палитры не привело к обеднению изобразительной формы кинопроизведения.

Картина снята в мягких, естественных тонах. Работая над композицией кадра, Магидсон с поразительным чутьем решал вопросы колорита, распределяя в кадре людей и предметы и освещая соответствующим образом сцену. Этими скромными, казалось бы, средствами он доводил в нужных местах фильма цветовое звучание до значительной силы, добиваясь правильного выражения идеи фильма и верной обрисовки образов.

Эта цветовая скромность нашла свое развитие и в фильмах, снятых Магидсоном после «Заговора обреченных».

В лирической комедии «Верные друзья» он находит необычайно прозрачные, мягкие тона при съемках натурных сцен.

Лирическая грусть многих натурных кадров прекрасно гармонирует с выявлением элементов смешного, заложенных в содержании фильма.

Магидсон всегда чувствовал и учитывал жанровые особенности кинопроизведения. Так и фильм «Верные друзья» в целом снят с отличным пониманием особенностей комедийного жанра, специфики смешного.

* * *

Непрерывно ищущий, беспокойный Марк Магидсон все годы своей творческой трудовой жизни активно боролся против серости, невыразительности в искусстве. Яркая изобразительная форма являлась для Магидсона средством создания глубоких образов.

Эти замечательные художественные качества Магидсон формировал в себе в течение многих лет — вначале еще несознательно, только благодаря прирожденной одаренности, а затем на основе жизненного опыта, непрерывного обогащения через изучение смежных искусств.

Оператор Магидсон был дважды удостоен Сталинской премии — за фильмы «Повесть о настоящем человеке» и «Заговор обреченных».

Нелепый трагический случай прервал творчество большого художника, когда он должен был сказать новое слово в операторском искусстве, участвуя в создании новых художественных фильмов.

Марк Павлович не закончил своего теоретического труда по вопросам кинематографической изобразительности. Он долго и тщательно работал над обобщением своего большого и ценного опыта. В отдельных записках, в подготовляемых статьях в дневниках он стремился теоретически обосновать свои творческие позиции в вопросах операторского искусства, подвести этим самым итоги значительного периода своей долголетней творческой деятельности и анализировать успехи и достижения советского кинематографического изобразительного искусства.

Марк Павлович ушел из жизни в расцвете творческих сил. Он многого не успел сделать в искусстве из того, к чему так страстно стремился. Но и то, что он дал советскому искусству, невозможно переоценить.

Нам кажется, что прекрасное наследие, которое оставил нам художник-оператор Магидсон, достойно самого серьезного и любовного изучения.

Это долг всех нас, его товарищей по профессии, специалистов-искусствоведов и творческой молодежи, которая должна так же неустанно, страстно и горячо пролагать новые пути в искусстве, как это делал Магидсон.

Х Р О Н И К А

В ПАВИЛЬОНАХ «МОСФИЛЬМА»

Горячие дни сейчас стоят на «Мосфильме». Студия готовит одновременно шестнадцать полнометражных художественных и несколько короткометражных картин. Такой большой объем работы при сравнительно ограниченной павильонной площади (студия в настоящее время располагает четырьмя павильонами, из которых наибольший имеет площадь в полторы тысячи квадратных метров) потребовал особенно четкой и строго продуманной организации производственного процесса создания нового художественного кинопроизведения. Вся работа идет по календарному плану, рассчитанному на максимально эффективное использование павильонов.

* * *

И. Пырьев снимает картину «Испытание верности» (сценарий написан им совместно с драматургами бр. Тур по мотивам пьесы «Семья Лутониных»). В центре фильма мастер литейного цеха Егор Кузьмин и его семья — две дочери, сын, зять, двое внуков и вдова погибшего на войне сына. Семью, скованную крепкими узами дружбы, постигают серьезные испытания. Старшая дочь порывает с мужем, младшая влюбляется в недостойного человека. Фильм ставит волнующие проблемы семьи, любви, дружбы, верности.

...Мы присутствуем при съемке эпизодов, связанных с отъездом младшей дочери Вари на освоение целинных земель. Вот идет объяснение по этому поводу между старшей дочерью Ольгой Егоровной и другом ее отца бухгалтером Саввой Викентьевичем Рябчиковым (их роли исполняют М. Ладынина и В. Топорков). Бухгалтер Рябчиков выражает свое недовольство предстоящим отъездом Вари — ему кажется, что она еще слишком молода и неопытна для такого большого и ответственного дела. Ольга Егоровна возражает, одобряя решение сестры.

За игрой актеров внимательно наблюдает постановщик картины И. Пырьев. Еще и еще раз останавливает он исполнителей, помогая им найти жизненный рисунок роли и добиваясь наиболее точного жеста, верной интонации. Маленькая, на первый взгляд, «несложная» сценка репетируется буквально десятки раз. Но режиссер все же недоволен. После небольшого отдыха артисты снова приступают к репетициям. Наконец на дверях павильона зажигается надпись: «Тише! Идет съемка!»

Вслед за этой сценой предстоит снять эпизод семейного вечера по случаю отъезда Вари на Алтай. Уже записывается на пленку «Прощальная песня» (слова М. Матусовского, музыка И. Дунаевского), которую будут петь гости и хозяева дома на этом вечере. На весь павильон звучит веселая, задорная песня:

Прощай, моя сторонка,
Мой дом родной, прощай,
С путевкой комсомола
Я еду в дальний край!

Съемки картины «Испытание верности» должны быть завершены в августе.

* * *

Зайдем в соседний павильон. Здесь на переднем плане огромная арка жилого дома, в глубине которой виднеется высотное здание. Это один из уголков новой, социалистической Москвы. Сегодня праздник Первомая. Звучит бодрая музыка. Из-под арки выходит колонна демонстрантов — физкультурники и физкультурницы, пионеры, одетые в красивые, праздничные платья.

Но вот колонна демонстрантов останавливается. На площади стихийно возникает концерт. Темпераментную украинскую пляску сменяет грациозный польский народный танец. Одна за другой перед объективом киноаппарата проносятся танцующие пары...

Так выглядит один из эпизодов будущего фильма (условное название «Концерт в Большом театре»), постановку которого осуществляет молодой кинорежиссер Ю. Озеров.

— В фильме «Концерт в Большом театре», — рассказывает он, — зритель увидит лучших представителей советского искусства—солистов и коллективы. Большое место в нем займут выступления танцевального ансамбля под руководством И. Моисеева, который является и постановщиком-балетмейстером картины. В киноконцерт также включены два оперных отрывка («Хабанера» из оперы «Кармен» и ария с колокольчиками из оперы «Лакме») в исполнении артистов Большого театра, выступления Краснознаменного ансамбля Советской Армии имени Александрова, хора имени Пятницкого, пианиста С. Рихтера, известного украинского певца Б. Гмыри, ансамбля скрипок и арф, Закарпатского народного хора и другие номера.

Для того чтобы расширить специфические рамки концерта, сделать фильм ярче, интереснее, использовав при этом средства кино, мы покажем праздничную Москву, а также перенесемся в квартиры москвичей и жителей Подмосковья. «Совмещение» чисто концертных кадров с картинами праздничной Москвы должно придать фильму больше разнообразия и красок. Картину предполагаем закончить в августе.

* * *

Значительное место в производственном плане студии уделено сельскохозяйственной теме. На Алтае побывали режиссер М. Калатозов и сценарист Н. Погодин.

Сейчас они готовят сценарий художественного фильма об освоении целинных земель. Над сельскохозяйственной темой работает А. Довженко. Кроме того, на студии готовится ряд короткометражных фильмов — «Комбайнеры», «На переправе» и другие.

* * *

Впервые студия «Мосфильм» приступила к экранизации оперы. На пленку снимается одна из лучших русских опер — творение гения М. Мусоргского «Борис Годунов».

...Идет «массовка». Живописные окрестности деревни Гладышево, расположенной по соседству со студией, выбраны для съемки эпизодов «Сцены под Кромами». Объектив киноаппарата, установленного на вершине холма, охватывает просторный, уходящий вдаль красивый русский пейзаж. Сотни всадников в ярких, красочных одеждах развернутым строем со знаменами и трубачами впереди движутся по склону холма и в лощине.

Пока идут последние приготовления к съемке, режиссер картины В. Строева делится с нами своими творческими замыслами:

— Экранизация такой оперы, как «Борис Годунов», — говорит она, — представляет немалые трудности. Прежде всего размер оперы значительно превышает обычный размер фильма. В связи с этим была проделана большая и кропотливая работа по некоторому «сжатию» оперы. Здесь мне очень много помог покойный Н. Голованов (надо отметить, что мы в основном ориентировались на первую, более краткую редакцию М. Мусоргского). После необходимых сокращений киноопера займет около трех тысяч метров пленки, что, как известно, не превышает максимально допустимого размера фильма. Трудность заключается в том, что нам приходится искать наиболее правильные пути создания произведения нового жанра — киноопера. Исполнителям главных ролей — артистам Большого театра СССР и, в частности, исполнителю заглавной роли А. Пирогову — приходится все время помнить, что они поют и действуют не в огромном зале Большого театра, а перед объективом и чувствительным микрофоном, что требует особенно тонкой разработки всего психологического, драматического и вокального рисунка роли.

Я полностью разделяю взгляды на пути экранизации оперы, высказанные народным артистом СССР М. Михайловым в его статье, которая была опубликована в январском номере журнала «Искусство кино». В частности, везде, где это возможно, мы будем выходить на «натуру», за узкие рамки оперной сцены.

Действительно, развернувшееся перед нашими глазами красочное зрелище, в котором вместо бутафорских декораций видишь подлинные природные краски, производит сильное впечатление. И впечатление особенно усиливается, когда включается фонограмма. Кажется, что мощная, глубоко проникающая в душу музыка Мусоргского написана именно для этих необозримых русских полей, для этого яркого летнего солнца.

* * *

Начались также съемки приключенческой картины «Опасные тропы» (режиссеры братья Е. и А. Алексеевы). Действие фильма разыгрывается в Уссурийской тайге, куда проникает матерый диверсант, имеющий задачей уничтожить микробиологическую экспедицию, работающую над большим научным открытием. После ряда острых, волнующих эпизодов борьба заканчивается разоблачением диверсанта.

Весной и в начале лета был заснят ряд кадров в павильоне. Одновременно на студии шли несколько необычные репетиции. Они проходили не в павильоне, а в... клетке, где помещалась группа «действующих» лиц картины — четыре больших тигра, доставленных сюда с Дальнего Востока.

По ходу действия тиграм предстоят «схватки» в тайге с членами научной экспедиции. Для работы с тиграми приглашен известный советский дрессировщик Б. Эдер. Надо сказать, что «уссурийские гости» поначалу весьма недружелюбно встретили Эдера. Ему потребовалось потратить немало усилий, чтобы, как он выразился, «обкатать» тигров, изучить индивидуальность каждого из них, постепенно приручить. Сейчас Эдер и его помощники уже свободно входят в клетки, репетируют с тиграми их будущие «роли».

Недавно постановочная группа «Опасные тропы» выехала в экспедицию. В окрестностях Боржоми проводятся основные натурные съемки этой картины.

Большая работа проведена по подготовке фильма «Ромео и Джульетта» (спектакль-балет Большого театра). Основные натурные съемки проводятся в Ялте. Сейчас уже пошито свыше пятисот костюмов, много головных уборов, обуви и т. д. В Ялте сооружена площадь города Вероны, где развертывается ряд событий спектакля. В съемках в Крыму принимает участие вся основная труппа балета Большого театра, во главе с народной артисткой СССР Г. Улановой. Следует отметить, что съемки балета на натуре в таких больших масштабах проводятся «Мосфильмом» впервые.

* * *

Фильм «Крушение эмирата», который готовят молодые режиссеры В. Басов и Л. Файзиев, рассказывает о становлении советской власти в Средней Азии. Группа находится на натурных съемках в Средней Азии.

* * *

Нынешним летом в разных уголках страны побывает ряд экспедиций «Мосфильма». В их числе постановочные коллективы картин: «История одной любви» (режиссер Ю. Райзман) — в Саратове, Куйбышеве, Сталинграде; «Илья Муромец» (режиссер А. Птушко) — близ Киева; «Салтанат» (режиссер В. Пронин) — в Киргизии; «Огонь в лесу» (режиссер Ю. Вышинский) — в Карело-Финской ССР и другие.

НА «ЛЕНФИЛЬМЕ»

Проходя по проспекту имени Кирова мимо дома № 10, прохожий непременно останавливается у фотовитрин. Каждая из них сообщает название готовящегося на студии нового фильма, демонстрирует кадры и рабочие моменты.

Фотовитрины — давнишняя традиция «Ленфильма». Однако уже много лет здесь не было так много материалов, как в этом году. Студия работает сейчас над восемью произведениями.

И. Хейфиц снимает картину «Большая семья» по роману В. Кочетова «Семья Журбиных», Т. Родионова — «Лесные поляны» по повести С. Антонова о жизни сельских школьников, В. Венгеров — «Кортик» по повести А. Рыбакова. В производстве находятся две кинокомедии на современном материале: «Синие стрелы» — постановка С. Тимошенко (он же автор сценария) и «Пять леопардов» — А. Ивановского и Н. Кошеверовой по сценарию Е. Помещикова и Л. Минца. Кинокартину «Герои Шипки» (об освобождении Болгарии из турецкой неволи) по сценарию А. Первенцева заканчивает С. Васильев. А. Файнциммер экранизирует роман «Овод» по сценарию Е. Габриловича. Гениальному основоположнику русской науки Ломоносову посвящена кинокартина «Великие открытия» — ее ставит А. Иванов по сценарию Л. Рахманова.

* * *

Весьма активно прошло на студии обсуждение материала фильма «Большая семья». Творческие работники дали высокую оценку материалу, указали на имеющиеся в нем недостатки. Ряд ценных замечаний высказали режиссеры Ф. Эрмлер, Г. Рошаль, Н. Лебедев, А. Граник, оператор М. Магид и другие.

Г. Рошаль отметил, что образ Журбиных складывается из жанровых сцен, из мелких подробностей. Необходимо, однако, чтобы кое-где эти подробности были сокращены и появилась бы монументальность образа. Актер Б. Андреев в роли Ильи Журбина, по мнению Рошаля, достигает этой монументальности, а у С. Лукьянова, играющего деда, ее пока не хватает.

Н. Лебедев говорил о том, что в фильме события и люди связаны незримыми нитями чувств и отношений, и призывал съемочный коллектив напрячь свои усилия, чтобы не потерять этих ценных качеств в будущем фильме.

Опыт «Ленфильма» показал, что когда предметом творческой дискуссии является не готовое кинопроизведение, трудно поддающееся переделкам и улучшению, а материал будущего фильма, это приносит много пользы.

Плодотворную работу ведет художественный совет студии, который стал взыскательным творческим органом, умеющим своевременно предостеречь авторов фильмов от серьезных ошибок и срывов.

Так, при обсуждении материала картины «Овод» художественный совет отметил, что материал фильма перегружен внешней пышностью и излишней красочностью, уводящими зрителя от понимания сути романа Войнич, и поставил перед съемочным коллективом задачу пересмотреть направление работы и от ложноромантического решения перейти к подлинному раскрытию идеи произведения, характеров действующих лиц.

Ценные советы и указания получил также режиссер Я. Фрид, показавший художественному совету актерские пробы к фильму «Двенадцатая ночь» (по пьесе В. Шекспира), который будет сниматься с участием артистов Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина.

* * *

В этом году исполняется двадцать пять лет со дня выхода первого номера многотиражной студийной газеты «Кадр». Самые разнообразные вопросы находят свое отражение на страницах газеты, и в центре ее внимания всегда находится борьба за повышение идейно-художественного качества фильмов, за улучшение процесса производства.

Но газета не всегда использует свои возможности. Редакция ввела интересную рубрику «О фильмах 1954 года», однако не закрепила ее публикацией материалов на эту тему. Единственное выступление режиссера И. Хейфица о вопросах, которые волнуют его в связи с постановкой фильма «Большая семья», не может исчерпать этой важной и нужной темы.

* * *

В портфеле сценарного отдела «Ленфильма» есть немало сценариев. На первый взгляд кажется, что отдел полностью решает свою задачу. Однако кинопроизводство требует теснейшей, органической связи сценарного отдела с постановщиками фильмов.

Этой творчески-организационной связи с режиссерами у сценарного отдела пока нет. Поэтому к концу первого полугодия было подготовлено только два сценария, которые можно запускать в производство. Это «Счастье Андруса» Г. Леберехта (о жизни рабочих Советской Эстонии) и «Твой лучший друг» Л. Жеженко и Б. Изюмского (по повести Б. Изюмского о молодой учительнице). В стадии завершения находится сценарий К. Исаева «Утренняя звезда», предназначенный для режиссера Ф. Эрмлера. Но вот режиссеры И. Хейфиц и С. Васильев заняты сейчас постановкой фильмов. У них нет возможности обеспечивать себя сценариями на будущее — это прямая обязанность сценарного отдела, и эту обязанность он выполняет слабо.

* * *

Существующая на студии творческая секция долгое время бездействовала. Сейчас избрано новое бюро секции, в которое вошли режиссеры Г. Рошаль, Ф. Эрмлер, С. Васильев, Г. Казанский, Г. Раппопорт, А. Граник, операторы М. Магид, В. Левитин, художник Н. Суворов и другие.

В. К.

ВСТРЕЧА ДРУЗЕЙ

В июне в Москве состоялось торжественное открытие IV фестиваля кинофильмов Венгерской Народной Республики. На открытии фестиваля присутствовали члены венгерского посольства, советские кинематографисты и представители московской общественности. С приветственной речью выступил заместитель министра культуры СССР Н. Охлопков. Подчеркивая важность и значительность фестиваля в культурной жизни Венгрии и Советского Союза, Охлопков отметил большие идейно-художественные успехи венгерского киноискусства.

С каждой новой картиной растет мастерство венгерских кинематографистов. Они смело расширяют тематику создаваемых фильмов, пробуют свои силы в различных жанрах. Новые венгерские фильмы радуют глубиной разработки тем, высоким уровнем мастерства режиссеров, операторов, артистов, художников.

Народный артист СССР М. Ромм представил присутствующим членов делегации. Среди гостей — кинорежиссер лауреат премии Кошута Золтан Фабри, известный советским зрителям по фильмам «Буря», «Колония под землей»; актриса Жужа Петреш — исполнительница роли Илонки в фильме «В одном универмаге»; актер Йожеф Бихари, снимавшийся в фильмах «Буря», «Боевое крещение»; оператор Иштван Пастор; актриса и режиссер Жужа Шимон; актер Золтан Маклари; писатель Тибор Дэри; директор студии художественных фильмов Имре Баньяс.

После выступлений начальника управления культуры Мосгорисполкома К. Ушакова и временного поверенного в делах Венгерской Народной Республики в СССР И. Ковача с ответной речью выступил руководитель делегации заместитель министра народной культуры Венгерской Народной Республики Эрне Михайфи. Поблагодарив за искреннюю любовь и дружбу, Эрне Михайфи подчеркнул большую роль, которую сыграла бескорыстная помощь Советского Союза в деле развития национальной венгерской кинематографии.

— Венгерские кинематографисты,—сказал Э. Михайфи, — получали ценные советы от виднейших деятелей советского киноискусства, в частности от режиссера В. Пудовкина. Значительную помощь в работе венгерской кинематографии оказывали и оказывают нам киноделегации из Советского Союза и поездки наших делегаций в СССР.

Работники венгерского кино не впервые выносят на обсуждение своих друзей — советских зрителей и кинематографистов — новые произведения.

Киноискусство в большой мере служит сближению народов. Проходящие у нас фестивали советских фильмов демонстрируют растущую любовь венгерских зрителей к советским фильмам. Мы были бы очень рады, если бы в дальнейшем советских картин поступало в прокат больше, чем сейчас.

В заключение Э. Михайфи поделился творческими перспективами венгерских кинематографистов. Основная тема новых фильмов — забота о человеке в стране, строящей социализм. Эта идея пронизывает только что законченный фильм «Зов жизни» (режиссер Золтан Фабри) и фильм, рассказывающий о людях, преодолевающих страшный ураган, чтобы доставить врача к роженице в занесенный снегом домик лесника.

Готовятся также комедия с участием К. Латабара и спортивный фильм «Гол», рассказывающий о победах венгерских футболистов в международных встречах.

Сейчас венгерские деятели искусств, а также работники кино готовятся отметить достойными произведениями 10-ю годовщину освобождения Венгрии.

Фестиваль открылся показом нового венгерского цветного художественного фильма «Так приходит счастье». Рассказывая о строительстве нового промышленного центра Сталинварош, авторы фильма сумели создать убедительные образы героев сегодняшней Венгрии. Юли Горош — батрачка, бежавшая на строительство от кулака, — познает радость свободного труда и находит настоящих друзей среди тружеников-патриотов, приехавших на новостройку. Это Иштван Орбан Мадаряш, Анна Орбан. Но не только их запоминает зритель. Ярко обрисованы и девушки в общежитии, друзья и товарищи Орбана. В картине привлекает острое чувство современности, лаконичные, но выразительные характеристики действующих лиц, тонкий юмор.

Фильм этот искренне взволновал присутствующих, и после его окончания в зале долго не смолкали аплодисменты.

В дни фестиваля советские зрители увидели на экранах Москвы, Ленинграда, Киева, кроме знакомых фильмов, новые — «Так приходит счастье», исторический фильм «Невеста героя», воскрешающий славные страницы освободительной борьбы венгерского народа против династии Габсбургов в первые годы XVIII века под руководством Ференца Ракоци. В основу фильма положен исторический факт, когда крепостной воин армии Ракоци взял в плен главнокомандующего австрийскими войсками и военную кассу.

Романтично, в несколько приподнятом тоне, повествует фильм о подвиге Яноша Борнемисса, о его любви к крестьянской девушке Анне. В главных ролях дебютировали талантливые молодые актеры Тибор Бичкеи и Ева Ваш.

В дни фестиваля киноработники столицы просмотрели новые короткометражные комедии: «Волшебный стул», «Пятница 13», «Учреждение переезжает»; художественный фильм «День гнева»; научно-популярные и документальные фильмы: «Аквариум», «Танец — три прыжка», «Вторая рапсодия Листа», «Венгерские танцевальные картинки» и другие.

По окончании фестиваля члены венгерской делегации встретились с московскими кинематографистами, чтобы в дружеской беседе обсудить последние работы, поделиться своими творческими планами, труд-

ностями и сомнениями, поставить ряд вопросов, которые сейчас являются для них наиболее острыми.

Присутствующим был показан только что завершенный Золганом Фабри фильм «Зов жизни». Во время демонстрации в зале часто раздавались дружные аплодисменты, отмечавшие наиболее интересные моменты в работе режиссера, актеров, оператора.

Фабри познакомил советских кинематографистов с дискуссией, которая проходит сейчас в широких кругах деятелей венгерского искусства и кинематографии.

На этой дискуссии говорилось об успехах венгерского киноискусства, но отмечались и недостатки — излишняя осторожность, обеднение кинематографического языка, чрезмерное количество диалогов, схематизм сюжетных линий, недостаточно глубокое раскрытие образов. Велся спор о метраже картин.

— Я считаю, — сказал Фабри,—что если фильм интересен и является подлинно художественным, захватывающим произведением, то вопрос о его метраже является второстепенным.

— Моя основная цель в работе над фильмом «Весть о жизни» («Зов жизни»), — сказал в заключение Золтан Фабри, — заключалась в пристальном внимании к человеку. Я жду от присутствующих самой строгой товарищеской критики.

Директор студии «Мадьярфильм» Имре Баньяс коснулся организационных вопросов. Впервые после освобождения мы создали десять фильмов за год, ранее мы выпускали значительно меньше. В будущем, когда закончится с помощью советских товарищей строительство киногородка, мы сможем увеличить выпуск фильмов.

Ведущие работники советского кино приняли участие в обсуждении венгерских фильмов.

Р. Юренев отметил, что венгерская кинематография идет в ногу с жизнью и активно разрабатывает темы современности в самых различных жанрах и формах. Эти фильмы очень интересны тематически, но многие из них страдают схематизмом в обрисовке людей. Это явление Юренев объяснил тем, что художник, стремясь осветить в картине большое количество актуальных проблем, часто не может отобрать главного, наиболее типичного и на нем заострить свое внимание и внимание зрителя.

Наиболее ярким произведением венгерской кинематографии, по мнению Юренева, является последний фильм Золтана Фабри «Зов жизни».

Большая правда этого фильма покорила и В. Строеву. С высокой похвалой отзывалась она о творчестве создателей и исполнителей картины.

А. Роом подробно остановился на фильме «Зов жизни», свидетельствующем об успешном преодолении венгерскими товарищами многих недостатков, характерных для прежних картин. Умелое использование всех кинематографических приемов для выражения основной темы, для раскрытия образов людей, их чувств и мыслей — вот в чем большое идейное и художественное значение фильма.

Л. Косматов отмечает мастерство венгерских операторов в композиционных построениях, в разработке психологического портрета, в точном владении светом; они с одинаковым успехом работают как в павильоне, так и на натуре. Одним из лучших фильмов по операторской работе Л. Косматов считает «Мечту актрисы» (операторы Иштван Эйбен и Ференц Сечени). Очень высоко оценивает Л. Косматов работу оператора Дьердь Иллеша, Яноша Бадала, Барнабаша Хеди, Отто Форгача.

И. Копалин поделился своими впечатлениями о документальных картинах, просмотренных им в Венгрии во время пребывания на месячнике венгеро-советской дружбы и в Москве за время фестиваля.

— Венгерские документалисты, — сказал он, — отличные репортеры. Ознакомление с фильмом о победе венгерских футболистов в Англии, снятым двумя операторами, может быть очень полезным и для советских кинодокументалистов. Не менее интересны фильмы «Вперед, мартеновцы!». «Мункачи» и «Озеро Балатон»

Тепло отозвался М. Донской об игре венгерских артистов.

А. Спешнев остановился на фильме «Аквариум», который произвел на него сильное впечатление. Из короткометражных комедий наиболее выразительной Спешнев считает «Волшебный стул». Изящная драматургия, изобретательная режиссура и острая игра актеров способствуют успеху этой миниатюры. Характеризуя новый художественный фильм «День гнева», посвященный славным дням венгерской революции 1919 года, Спешнев находит в нем преемственность от таких советских фильмов, как «Мать», «Конец Санкт-Петербурга». В связи с разбором фильма «Невеста героя» Спешнев прочитал стихи Шандора Петефи, которые могут служить эпиграфом к этой картине.

Встречи советских и венгерских кинематографистов прошли в теплой дружеской обстановке. В речах гостей прозвучала большая требовательность и взыскательность.

Нет сомнения, что дружба между венгерскими и советскими кинематографистами будет укрепляться и расти, потому что она основана на вечной дружбе между венгерским и советским народами.

НОВЫЕ ДИССЕРТАЦИИ ВО ВГИК

В мае этого года во Всесоюзном государственном институте кинематографии состоялась защита трех кандидатских диссертаций: В. Лесина — «Советские документальные фильмы о борьбе народов за мир», А. Петрович — «Героические образы советских партизан в художественных фильмах о Великой Отечественной войне» и Зд. Подскальского — «Вопросы воплощения комического образа в кино (по материалам чехословацкой послевоенной кинокомедии)».

В своей диссертации Подскальский исследует вопросы воплощения комического образа, выдвигаемые практикой киноискусства.

В первой главе — «Комическое в действительности и в искусстве» — Подскальский стремится объяснить общие закономерности комического в обществе и в искусстве. Тщательно изучив главнейшие эстетические теории смеха и комического, и исходя из общих положений марксистской эстетики, диссертант приходит к основным теоретическим выводам о природе комического в искусстве, о противоречии между явлением и социальной сущностью, как о питательной почве комического.

Во второй главе Подскальский, опираясь на опыт советских и чешских кинокомедий, исследует положительные и отрицательные комические образы вообще и, в частности, в чехословацкой послевоенной кинокомедии.

В третьей главе разрабатываются вопросы специфики кинематографических средств воплощения комического образа.

Научный руководитель диссертанта профессор Г. Александров отметил теоретическую и практическую ценность диссертации.

Официальные оппоненты — доктор философских наук профессор В. Асмус и кандидат искусствоведения, доцент Р. Юренев — высоко оценили достоинства работы.

Единогласным решением ученого совета Подскальскому присуждена ученая степень кандидата искусствоведения.

Диссертация В. Лесина «Советские документальные фильмы о борьбе народов за мир» (научный руководитель — профессор В. Туркин) ставит целью исследование основных творческих принципов советских кинодокументалистов в их работе над фильмами о крупнейшем общественном движении современности — борьбе народов за сохранение и укрепление мира.

Посвятив часть первой главы обзору этих фильмов, Лесин подчеркивает, что они явились настоящей летописью важнейших событий широкого общественного движения за мир и дружбу между народами, с огромной силой развернувшегося во всех странах после второй мировой войны.

Практический интерес представляет вторая глава, в которой подвергаются анализу художественные средства, используемые в документальных фильмах на тему борьбы за мир. В связи с этим диссертант подвергает критике недостатки, характерные для части документальных фильмов, и вскрывает причины этих недостатков.

В заключительной части диссертации Лесин формулирует пропагандистские и агитационные задачи, стоящие перед советской документальной кинематографией в отображении борьбы за мир.

Официальные оппоненты проф. Н. Лебедев и режиссер Р. Кармен, отметив наличие в диссертации ряда недостатков и упущений, в целом оценили работу положительно.

Решением ученого совета института Лесину присуждена ученая степень кандидата искусствоведения.

В диссертации А. Петрович «Героические образы советских партизан в художественных фильмах о Великой Отечественной войне» (научный руководитель доцент Е. Смирнова) сделана попытка на основе конкретного анализа фильмов показать процесс развития образов партизан, процесс роста и обогащения образа героя Великой Отечественной войны в советском киноискусстве.

В первой главе дается анализ и оценка фильмов, созданных в период активных оборонительных боев Красной Армии (1941—1942 гг.). Диссертант подвергает критике большинство короткометражных фильмов, составивших «Боевые киносборники», за схематизм образов и мелодраматизм положений. Рассматривая фильмы «Секретарь райкома» и «Она защищает Родину», Петрович показывает, что, несмотря на схематичность отдельных сюжетных ситуаций и проявляющееся в ряде случаев недостаточное знание конкретной действительности, авторы фильмов сумели создать сильные, героические образы партизан, раскрыли всенародный характер партизанского движения.

Во второй главе анализируются фильмы 1943—1945 гг. Это главным образом экранизации крупных произведений советской литературы — «Радуга», «Нашествие», «Непокоренные» и другие. Диссертант показывает, что авторы фильмов этого периода, строя свои произведения на прекрасном литературном материале, в значительной мере преодолевают схематизм, иллюстративность и поверхностность, присущие картинам 1941—1942 гг., что фильмы-экранизации более глубоко раскрывают социальную сущность партизанского движения.

Третья глава посвящена разбору послевоенных фильмов, построенных на материале биографий прославленных партизан Отечественной войны.

Официальные оппоненты профессора П. Новицкий и кандидат искусствоведения Г. Чахирьян дали работе Петрович в общем положительную оценку, отметив в то же время наличие существенных недостатков в диссертации. Новицкий, подчеркнув, что тема диссертации — не узкоисторическая и архивно-описательная, а тема проблемная и методологическая, указал на главный недостаток работы Петрович — ее обзорно-описательный характер.

Ученый совет института присудил Петрович ученую степень кандидата искусствоведения.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ „МОСФИЛЬМ“

«Веселые звезды», 10 ч., цветной.

Авторы сценария Е. Помещиков, В. Типот; постановка В. Строевой; операторы В. Николаев, М. Гиндин; художники П. Киселев, Е. Серганов; песни И. Дунаевского; текст песен М. Матусовского; музыка А. Цфасмана. В фильме снимались: Ю. Тимошенко, Е. Березин, Л. Миров, М. Новицкий, К. Шульженко, Р. Зеленая, Н. Смирнов-Сокольский, М. Миронова, А. Менакер, Л. Утесов и государственный эстрадный оркестр — дирижер В. Людвиковский, Таисия Савва, Д. Читашвили, А. Насырова, В. и Л. Патрушевы, И. Москвин, бр. Воронины, Т. Соколова, П. Помазков, Т. Вишнева, Г. Кащенко, хор Всесоюзного радио под управлением К. Птица.

«Шведская спичка» (по А. П. Чехову), 6 ч., **цветной.**

Автор сценария Н. Эрдман; постановка К. Юдина; операторы И. Гелейн, В. Захаров; художник Г. Турылев; композитор В. Ширинский. В ролях: А. Грибов, А. Попов, М. Яншин, М. Кузнецова, М. Названов, К. Тарасова, Н. Гриценко, В. Колчин, Н. Курочкин, Т. Носова, В. Покровский, Г. Георгиу; в эпизодах И. Федорова, Н. Поленков, С. Троицкий, Ю. Леонидов, А. Кочетков, А. Лебедев.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Переполох» (по одноименному рассказу А. Чехова), 3 ч.

Авторы сценария и постановщики В. Ордынский, Я. Сегель; оператор В. Шумский; художественный руководитель С. Герасимов; художник С. Петерсон; композитор А. Локшин. В ролях: Н. Меньшикова, А. Румянцева, О. Якунина, Е. Тетерин, В. Бокарев.

КИНОСТУДИЯ „ЛЕНФИЛЬМ“

«Алеко», киноопера, музыка С. Рахманинова, по поэме А. Пушкина «Цыганы», 6 ч., цветной.

Авторы сценария А. Абрамова, Г. Рошаль; художественный руководитель постановки Г. Рошаль; режиссер-постановщик С. Сидилев; оператор А. Назаров; художники А. Векслер, В. Волин.

Действующие лица и исполнители: Алеко — О. Огнивцев, старый цыган — М. Рейзен, Земфира — И. Зубковская, молодой цыган — С. Кузнецов, старая цыганка — Б. Златогорова; текст читает А. Консовский.

БАКИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Родному народу» («Мастера Азербайджанского искусства»), 6 ч., цветной.

Автор сценария Г. Сейдбейли; режиссеры-постановщики Я. Фрид, Г. Сеид-Заде; оператор А. Атакишиев; художники А. Фрейдин, Д. Азимов, А. Рзакулиев; музыкальная редакция и музыка к фильму Ниязи. В фильме участвуют: солисты, хор, балет Азербайджанского государственного театра оперы и балета имени М. Ахундова, ансамбль песни и пляски Азербайджанской филармонии имени М. Магомаева, Азербайджанский государственный симфонический оркестр имени Уз. Гаджибекова, дирижер Ниязи.

КИНОСТУДИЯ „СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ“

«На даче» (по одноименному рассказу А. Чехова), 2 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик Г. Ломидзе; художники-постановщики Л. Аристов, О. Новозонов; композитор Н. Богословский; оператор И. Голомб; художники кукол и декораций: Р. Гуров (главный художник), Н. Солнцев, В. Куранов, О. Масаинов, Е. Колчева, А. Жукова, Э. Калязина, А. Филасов, Г. Лютинский, Е. Пастушкова, К. Русанова, Е. Жуков, З. Закс. Играют куклами: В. Кусов (Павел Иванович), В. Шиян (его жена), В. Попрыкин (Митя). В эпизодах А. Миронова, С. Кудрин.

«Оранжевое горлышко» (по одноименному произведению В. Бианки), 3 ч.

Автор сценария Н. Эрдман; режиссеры В. Полковников, А. Снежко-Блоцкая; художники-постановщики Н. Строганова, М. Алексеев; оператор М. Друян; композитор Ю. Никольский; художники-мультипликаторы Ф. Хитрук, Р. Миренкова, Б. Бутаков, В. Котеночкин, Т. Таранович, И. Подгорский, Ф. Епифанова, Б. Меерович, Л. Попов; художники-декораторы В. Роджерс, Г. Невзорова, Е. Танненберг.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Первая весна», 4 ч.

Режиссеры И. Посельский, А. Медведкин; операторы И. Грачев, Л. Зайцев, А. Зенякин, Д. Каспий, С. Коган, А. Крылов, В. Микоша, А. Сологубов, К. Широнин; автор текста А. Марьямов; консультант Е. Осликовская.

О движении молодежи за освоение целинных и залежных земель и о первых результатах работы молодых патриотов в Казахстане, на Алтае и в других районах.

«Чехов», 5 ч.

Автор сценария и режиссер С. Бубрик; оператор Е. Ефимов; автор текста В. Ермилов; композитор Н. Иванов-Радкевич.

О жизни и творчестве великого русского писателя А. П. Чехова. В фильм включены

фрагменты из чеховских пьес и кинофильмов с участием выдающихся русских актеров И. Москвина, В. Качалова, Н. Хмелева.

«Велогонка мира», 1 ч., цветной.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; автор текста Б. Аленкин; операторы Н. Долгов, П. Опрышко, Л. Максимов.

Киноочерк о велогонке мира, прошедшей по территории ГДР, Польши, Чехословакии с участием лучших велоспортсменов Советского Союза, народно-демократических стран и других государств Европы.

«ГУМ», 5 ч., цветной.

Авторы сценария Е. Кригер, Л. Кристи; авторы текста Е. Кригер, Ю. Каравкин; режиссеры Л. Кристи, З. Тузова; операторы С. Семенов, Е. Лозовский; композитор Ю. Ефимов.

О новом московском универмаге — самом большом универсальном магазине в стране.

«За вкусную и здоровую пищу», 2 ч., цветной.

Режиссер К. Эггерс; автор текста Б. Ямпольский; оператор В. Придорлин; композитор В. Гевиксман.

О крупнейших предприятиях пищевой промышленности Москвы — мясокомбинате имени Микояна, молочном комбинате имени Горького, кондитерских фабриках «Красный Октябрь» и «Большевик».

«Туристы на лыжах», 1 ч., цветной.

Автор сценария Е. Симонов; режиссер-оператор В. Ешурин; операторы Ю. Леонгардт, О. Лебедев, О. Сугинт; композитор Г. Фрид; консультант О. Архангельская.

О лыжном походе группы туристов на Карельском перешейке.

«За морским зверем», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Браславский; автор-оператор И. Грек; оператор А. Савин; монтаж режиссера К. Льянос; композитор Н. Тимофеев.

Об экспедиции поморов — охотников за тюленями в высокие широты северных морей.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Международные спортивные встречи в Ленинграде», 2 ч.

Режиссер и автор текста П. Паллей; операторы Г. Донец, А. Богоров, А. Погорелый, Г. Трофимов; консультант Р. Сейфулин.

О международных соревнованиях по гимнастике, хоккею и фигурному катанию между командами СССР, Чехословакии, Венгрии, Германской Демократической Республики и Финляндии.

«Начало пути», 2 ч.

Автор сценария А. Анпилогов, режиссер А. Епихова, оператор В. Страдин.

Киноочерк о старейшем в стране Ленинградском хореографическом училище, воспитавшем замечательных мастеров русского балетного искусства.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Наши чемпионы», 7 ч., цветной.

Авторы сценария В. Ежов, В. Соловьев, М. Донской; режиссер-постановщик М. Донской; автор текста В. Василевская; главный оператор И. Шеккер; художник В. Агранов; композитор О. Сандлер; текст песни Е. Долматовского.

О развитии физкультуры и спорта в СССР, о достижениях наших спортсменов.

БАКИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Благодатная земля», 2 ч.

Автор сценария и режиссер Л. Сафаров; операторы А. Нариманбеков, В. Збудский; композитор З. Багиров.

О разведении орехоплодовых культур в Нуха-Закатальской зоне Азербайджанской ССР.

ТБИЛИССКАЯ КИНОСТУДИЯ „ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ"

«Боржомское ущелье», 1 ч., цветной.

Сценарий В. Карсанидзе; режиссер Ш. Чагунава; операторы Б. Крепс, А. Семенов; композитор А. Шаверзашвили; автор текста Л. Браславский.

Видовой киноочерк о живописных местах и природных особенностях Боржомского ущелья, известного своими курортами.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мастера волейбола», 1 ч.

Автор сценария И. Прок; режиссер-оператор М. Посельский; оператор И. Гутман.

О розыгрыше первенства СССР по волейболу в Риге.

«Рижский шелк», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Тальцис; режиссер-оператор В. Масс.

О работе рижских текстильных предприятий, выпускающих высококачественные шелковые ткани.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«На полях Кубани», 6 ч., цветной.

Автор сценария Н. Шпиковский; режиссер А. Гендельштейн; оператор М. Беркович; научный консультант И. Сидоров.

Об опыте внедрения комплексной механизации в сельскохозяйственное производство Краснодарского края.

«На стройках столицы», 6 ч.

Авторы сценария М. Каростин, Б. Бутомо, Г. Смирнов, М. Мазур; режиссер М. Каростин; операторы Ф. Сильченко, Н. Белов, И. Касаткин, Н. Соколов.

О новых индустриальных методах строительства и механизации современного домостроения на материале Московской выставки новой строительной техники.

ОБ ЭТОМ ЗАБЫВАТЬ НЕЛЬЗЯ

Сценарий
Л. ЛУКОВА, Я. СМОЛЯКА
Постановка Л. ЛУКОВА
Оператор В. РАПОПОРТ
Композитор М. БЛАНТЕР

В ролях:
С. БОНДАРЧУК,
Л. СМИРНОВА,
О. ЖИЗНЕВА,
Е. ГОГОЛЕВА,
Н. ПЛОТНИКОВ,
А. ХВЫЛЯ,
В. УШАКОВА,
В. ТИХОНОВ,
Н. КРЮЧКОВ,
В. ОРЛОВА,
Б. ТЕНИН
и другие

Производство киностудии художественных фильмов имени М. Горького

«Новая пшеница», 1 ч., цветной.

Авторы сценария Л. Коган, Л. Белокуров; режиссер В. Попова; операторы К. Строд, И. Талуев; научные консультанты кандидаты сельскохозяйственных наук Г. Лапченко, Д. Горюнов.

О работе академика Н. Цицина по выведению новых высокоурожайных гибридных сортов пшеницы.

«Лимоны растут в комнатах», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Стрелец; режиссер Б. Светозаров; оператор Е. Кашина; научный консультант И. Овсянников.

Об опыте выращивания цитрусовых культур в комнатных условиях.

«Ядовитые змеи», 3 ч., цветной.

Авторы сценария Д. Долгушин, С. Канцлер; режиссер Н. Агапова (Капелька); оператор С. Лебедев; научный консультант доктор медицинских наук профессор Ф. Талызин.

О применении змеиного яда в медицине, об изучении биологии ядовитых змей, обитающих в пустыне Кара-Кумы, и о работе охотников-змееловов.

«Будь осторожен», 1 ч., цветной.

Автор сценария Э. Двинский; режиссер А. Кондахчан; оператор М. Архангельский.

Киноплакат о правилах противопожарной безопасности в быту.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Во имя человека», 6 ч.

Авторы сценария А. Югов, П. Исаков; режиссер А. Чигинский; оператор А. Климов; научные консультанты академик К. Быков, член-корреспондент Академии наук СССР Д. Бирюков, профессор Э. Айрапетянц.

О работах И. П. Павлова и его учеников по изучению физиологии пищеварения, по исследованию условных рефлексов; о павловской теории возбуждения и торможения в коре мозга, второй сигнальной системе, о природе сна и гипноза и т. д. и о применении учения Павлова в различных отраслях биологической и медицинской науки.

«Сон и гипноз в свете учения И. П. Павлова», 3 ч.

Автор сценария М. Кольцов; режиссер С. Заборовский; оператор И. Володарский; научные консультанты доктор медицинских наук профессор А. Кабанов, кандидат медицинских наук Б. Андреев.

О явлениях сна и гипноза у животных и человека в свете учения И. П. Павлова о высшей нервной деятельности.

«Записные книжки А. П. Чехова», 3 ч.

Автор сценария С. Владимирский; режиссер М. Клигман; оператор Э. Ратнер; художник В. Покровский; мультипликация Н. Шейновой; композитор М. Глух; научный консультант профессор Г. Бялый.

О творческой лаборатории А. П. Чехова. Материалом служат записные книжки писателя, текстологический разбор рукописи рассказа «Невеста» и авторские правки пьесы «Три сестры».

В фильм включены документальные эпизоды (воспоминания М. П. Чеховой и О. Л. Книппер-Чеховой) и отрывки из пьес и инсценировок рассказов А. П. Чехова.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Прогрессивная технология в тяжелом машиностроении», 1 ч.

Автор сценария В. Шейнин; режиссер Е. Григорович; оператор А. Лаврик; научный консультант доктор технических наук А. Исаев.

О достижениях в создании новой технологии тяжелого машиностроения, о скоростных методах обработки крупногабаритных деталей, о работе советских ученых и инженеров по усовершенствованию режущих инструментов и созданию новых специализированных станков.

«Тарас Шевченко — художник», 1 ч., цветной.

Авторы сценария Е. Дорошенко, Л. Махновец; режиссер Л. Островская; оператор В. Радченко; научный консультант народный художник СССР В. Касьян.

О творчестве Шевченко-живописца.

«Памятники культуры древней Руси», 2 ч.

Автор сценария Г. Григорьев; режиссер В. Голомяка; оператор Ф. Корнев; научные консультанты доктор исторических наук В. Богусевич, доктор педагогических наук Д. Никифоров.

О сохранившихся памятниках древнерусской материальной и духовной культуры (зодчество, рукописные книги, изделия косторезов, сельскохозяйственные орудия, предметы обихода и т. д.).

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 33.

Монтаж режиссера М. Семеновой; главный редактор В. Осьминин; операторы Р. Халушаков, А. Щекутьев, К. Листвин, А. Хавчин, Я. Блюмберг, О. Иванов, С. Ковалева, Г. Трофимов, Ф. Овсянников, Л. Максимов, А. Лебедев, М. Посельский.

Сюжеты:

1. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» тов. Н. В. Поповой.
2. Открытие памятника Юрию Долгорукому.
3. Открытие Пулковской обсерватории.
4. Открытие выставки в Праге «500 лет чешского стекла».
5. Курорт Байа в Румынии.

6. Новый спектакль в Рижском театре Музыкальной комедии.

«Новости дня», № 34.

Монтаж режиссера С. Репникова; главный редактор В. Осьминин; операторы С. Гусев, Р. Халушаков, А. Щекутьев, Г. Земцов, В. Кацнельсон, В. Лавров, Д. Рымарев, К. Ряшенцев, А. Воронцов, А. Зенякин, С. Коган, Л. Котляренко.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот чрезвычайным и полномочным послом Румынской Народной Республики в СССР.
2. Лов сельди в Охотском море.
3. Механизированный кирпичный завод в Ростове-на-Дону.
4. Совхоз «Арженка».
5. Курорт Байрам-Али в Туркмении.
6. Общесоюзный Дом моделей в Москве.
7. Третий съезд Венгерской партии трудящихся.

«Советский спорт», № 5.

Режиссер Б. Вейланд; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Новый колхозный стадион (операторы В. Микоша, В. Мищенко, К. Пискарев, А. Щекутьев).
2. Школа плавания (операторы С. Киселев, В. Комаров).
3. Спортивный праздник (операторы А. Воронцов, С. Гусев, Е. Епифанов, А. Истомин, К. Широнин, А. Щекутьев).

«Пионерия», № 5.

Режиссер Т. Лаврова; редактор Б. Аленкин.

Сюжеты:

1. В добрый час (оператор И. Сокольников).
2. «Праздник дружбы» (группа операторов студии).
3. Первый поход (операторы В. Комаров, С. Киселев).
4. В павильонах киностудии (операторы Д. Рымарев, И. Сокольников).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 6.

2 ч., цветной.

Выпускающий режиссер В. Астафьев.

Сюжеты:

1. На птицефабрике (автор сценария М. Швейцер; режиссер Д. Дубинский; операторы П. Крашенинников, Л. Дмитриев, И. Талуев; научный консультант кандидат сельскохозяйственных наук Н. Пигалов).
2. Два урожая картофеля в один год (автор сценария А. Тайворон; режиссер С. Комар; оператор М. Козубенко; научный консультант В. Паяцек).
3. Ученые — животноводству (автор сценария Г. Фрадкин; режиссер С. Воронин, оператор А. Селянкин; научный консультант доктор сельскохозяйственных наук И. Шерабрин).
4. Ягоды городам (автор сценария М. Витухновский; режиссер А. Ушаков; оператор Л. Дмитриев; научный консультант кандидат сельскохозяйственных наук Г. Солопов).

«Наука и техника», № 6.

Выпускающий режиссер В. Шредель.

Сюжеты:

1. Угольный комбайн ККП-1 (авторы сценария М. Нестеров, С. Якушев; режиссер М. Нестеров; оператор М. Гальпер; научные консультанты кандидаты технических наук А. Топчиев, А. Пичугин).
2. Возвращенное зрение (автор сценария и режиссер С. Комар; оператор М. Козубенко; научные консультанты профессор В. Филатов, доцент В. Шевалев).
3. Для огородов и садов (автор сценария А. Шемшурин; режиссер И. Фрез; оператор Р. Мульвидсон; научные консультанты Б. Гостев; кандидат технических наук Б. Любимов).
4. Долгоиграющая пластинка (автор сценария М. Рошаль; режиссер В. Шредель; оператор М. Меркель; научные консультанты А. Аршинов, Л. Апполонова).

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.
А 05916. Сдано в производство 18/VI 1954 г. Подписано к печати 10/VIII 1954 г.
Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 11,3. Учетно-издат. листов 11,523.
Тираж 13600 экз. Заказ № 2524.

Типография изд-ва «Московская правда». Потаповский пер., д. 3.

40

Цена 10 руб.

10257 ж

23 АВГ. 1954

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1954 г.

15